谭霈生文集

世界名剧欣赏

中国戏剧出版社

谭霈生文集

世界名剧欣赏

中国戏剧出版社

图书在版编目（CIP）数据

谭霈生文集/谭霈生著．—北京：中国戏剧出版社，2005.2

ISBN 7-104-01958-8

Ⅰ．谭…　Ⅱ．谭…　Ⅲ．①谭霈生—文集 ②戏剧—文集 ③电影—鉴赏—中国 ④电视—艺术—鉴赏—中国　Ⅳ．①J8-53 ②J905.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2004）第117835号

谭霈生文集·世界名剧欣赏　　**谭霈生　著**

中　国　戏　剧　出　版　社　出　版

（北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号）

（邮政编码：100086）

新华书店北京发行所　经销

北京泰山兴业印务有限责任公司　印刷

2100千字　880×1230毫米　1/32开本　85.25印张

2005年2月第1版　2005年2月第1次印刷

印数：1—1500册

ISBN 7-104-01958-8/J·841　　全六册定价：198.00元

写在前面的话

丁　涛

《谭霈生文集》分为六卷本。

其中，《戏剧本体论》（第 6 卷）是首次刊印出版，其余的均为旧作。

《论戏剧性》的第一版由北京大学出版社于 1981 年出版，修订本在第一版的基础上做了一些补充，于 1984 年由北京大学出版社再版；本文集中的第一卷《论戏剧性》，是将再版的《论戏剧性》与另一册书《戏剧艺术的特性》合并而成一本。《戏剧艺术的特性》于 1985 年由上海文艺出版社出版。文集中的第二卷为《世界名剧欣赏》，于 1983 年由湖南人民出版社出版。第三卷为《电影美学基础》，于 1984 年由江苏人民出版社出版。《论影剧艺术》由湖南文艺出版社于 1986 年出版。《论影剧艺术》虽然独立成书，但实际上是本论文集，是出版社自己从发表在各类杂志上的散篇论文中编选辑录而成，以书的形式出版，故未标明各篇原载何时何处。此次又辑录了谭霈生教授从上一世纪 80 年代以来发表在各报刊杂志上的部分论文，结集为第四卷《谭霈生论文集 1》与第五卷《谭霈生论文集 2》。《论影剧艺术》一书合并在第四卷《谭霈生论文集 1》中。新作《戏剧本体论》是在《戏剧本体论纲》的基础上扩充而成的。《论纲》曾于 1988—1989 年分四期连续发表在黑龙江《剧作家》杂志上。后中国戏剧出版社决定出版，小样已打出，因种种变故，终被退

稿。这一拖延就是十来年。这期间，谭霈生教授没有急于再出版，索性潜下心来反复思考和反复论证自己的理论观点，索性经受一下时间的沉淀与检验。此次《戏剧本体论》作为文集的第六卷出版。

谭霈生教授的学术思想可分为前后两个阶段，第一阶段的思想主要体现在《论戏剧性》一书中，而《戏剧本体论》则体现着第二阶段的主要思想，在《论戏剧性》之后发表的《戏剧艺术的特性》一书，可视为两个阶段的过渡。

《论戏剧性》是谭霈生教授的第一部重要专著，完稿于1979年，出版于1981年，这表明，有关“戏剧性”的思想产生并成熟于前20年，即粉碎“四人帮”之前。而“本体论”的思想形成于新时期，是《论戏剧性》思想的进一步发展与完成。可以说，从《论戏剧性》到《戏剧艺术的特性》到《戏剧本体论》，谭霈生教授完成了自己的独立的戏剧理论。谭霈生们是幸运的，就在他们进入不惑之年，终于迎来了一个可以发挥个人才华、成就自己学术的新时期。

《论戏剧性》从出版迄今，始终受到人们广泛的关注。该书最先的影响主要发生在戏剧创作界，不夸张地讲，《论戏剧性》几乎成为众多剧作家案头必备之书，也就是说，人们更多地是从“编剧法”的角度来对《论戏剧性》加以理解与接受的。确实，当时代发生巨变，当整个创作界面临着调整及转变创作路向的时刻，《论戏剧性》无疑为诸多困惑着的剧作家们提供了适时而有力的帮助指导。然而，这里存在着一个基点必须弄明白，即，《论戏剧性》是在何种意义上对当代创作实践产生着巨大的影响？可以确定的是，《论戏剧性》不是一部通常意义上的编剧技法，如谭教授本人在《再版后记》中所言，原本的意图就“不想写成一本包罗万象的‘编剧概论’”，“我写这本书的意图在于：围绕‘戏剧性’这个审美概念，从美学的角度探讨现实主

义戏剧创作的规律”。可见，对戏剧艺术自身的内在（而非外在）规律进行深入地研究，是谭教授给自己确立的唯一的理论使命。

置身于“以阶级斗争为纲”、“政治标准第一、艺术标准第二”的年代中，却将自己的探索目光转向艺术自身的规律，充分显示出探索者理论上的勇气胆识及艺术上的品位素养。回到艺术自身的内在规律的研究上来，这是具有时代意义的伟大转向。不要忘记，自梁启超于20世纪初发表《论小说与群治的关系》一文以来，整整一个世纪，中国现代文学艺术便被定格在了为政治服务的从属地位上。追寻艺术自身规律的目光，将谭教授引领出“革命——政治”化的主流话语的樊笼，不再受意识形态的拘囿，而返身回到戏剧文本（剧作）。于此，戏剧文本获得了独立自主的存在意义，戏剧文本成为直接的研究对象，“戏剧性”便由此处而被凸现出来。

谭教授的戏剧思想对我国创作界理论界的影响是具有方向性的、深远意义的影响，这已由20年的实践所证实。当年，新时期的戏剧面临着急迫的有待解决的课题：诸如从写政治、写路线、写政策回归到“写人”上来；寻找回艺术自身的独立品性；怎样写出真正的“戏”来，等等，而《论戏剧性》的问世，便以它那特立独行的体例而令世人耳目一新，为之一振，如春风雨露般恰好解了戏剧界的饥渴，滋养了人们的心田。谭教授将人们的视野引导到戏剧文本的内在结构构成上来，从结构的各基本要素入手，去追寻“人”的意义。《论戏剧性》要告诉人们的，用一句话总括起来说，就是：只有具有内在意义的戏剧的各构成要素，才称得上是具有了“戏剧性”。具体到戏剧创作实践，《论戏剧性》首先对抗和动摇的，就是风行于我国创作界多年的权威性的“冲突论”定律。不难看出，这是一场真正的深刻的革命！然而，这场从根本上转向的革命却悄没声息地、不事张扬地

进行着，其实，这很正常，因为，这是戏剧自身的事，是发生在人的心灵深处的转变。

大概从1983年开始，最新的西方人文学科方面的译作大量面世，人们得以广泛地了解当今世界的方方面面……。得益于时代的开放，谭教授终于有机会弥补信息上的欠缺，阅读到西方戏剧方面的新作，特别应该注意的是，他花了大力气潜心研究现代派戏剧，因为谭教授意识到，现代派戏剧既是对自己的戏剧理论思想的挑战，也给了自己理论创新发展的一次大好机遇。1987年末，谭霈生教授在《人民日报》上发表了题为《关于戏剧本质的再认识》的论文，首次提出崭新的“情境论”的戏剧理论思想，后在《戏剧本体论纲》长篇论文中将这一思想加以阐述。

“情境论”是对包括现代戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对世界戏剧理论的进一步发展；但对我国戏剧界来说，则显得超前了些。因此，与对当年《论戏剧性》的态度不同，人们对“情境论”表现出的更多的是困惑不解，甚至是反对的意见，即使那些持赞同并追随“情境论”观点的人们，在接受理解和运用该理论时，也存在着极大的难度，甚至偏差。出现这种现象，实属正常。

就谭教授本人的思想而言，“情境论”既是《论戏剧性》的发展，也是它的完成。笔者曾于90年代初撰文认为，《论戏剧性》是部经典的“形式——结构主义”的著作，“索绪尔的一个十分著名的思想，即指出：语言的意义依赖于一个符号与其它符号的关系，而不依赖于它与外界事物的关系。在《论戏剧性》中，通贯着结构主义语言学的这个基本观点”①。众所周知，形式——结构主义是西方20世纪重要而强大的文化思潮之一，曾

① 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990年第6期。

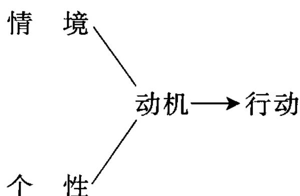
于50、60年代风靡一时。谭教授抓住并提出“戏剧性”，无疑将我国戏剧理论的研究提升到了20世纪世界学术的水准。《论戏剧性》的出版，标识着我国戏剧理论的研究从此走上了独立自主发展运行的轨道。因此，无论从哪方面来说，《论戏剧性》都是一部开先河之作。

“《论戏剧性》从戏剧作品的表现手段和结构入手，即抓住形体动作和‘说话’，而‘说话’又包括对白、独白、旁白、沉默造成的停顿，以及音响等，并把动作与作品中的冲突、情境、悬念、场面等这些构成要素融合起来，阐述其中所表现出来的人物的内在生命意义和价值。总之，凡是内含着人物的心理、人物命运趋势的手段和构成要素，方能称得上具备了戏剧性。”① 然而，《论戏剧性》的局限也正在于此，它的理论构架还停留在手段与构成要素上，缺少结构构成的“整体性”，而戏剧的实存，必定要以“有机的整体”形态而获得，那么，戏剧的“有机整体”是什么呢？谭教授告诉人们，它就是“情境”。所以，谭教授认为，戏剧的本质是“情境”；所以，他将自己的“情境说”定名为戏剧的本体论。

“众所周知，结构主义所要解答的问题是，整体与成分之间的关系，在认识过程中心理模式的作用，认识模式的可变性，模式与结构的不同与联系等。无独有偶，谭教授恰是从这些方面阐述戏剧情境的。”②戏剧的有机整体，必定是手段与目的、形式与内容、结构与功能的完整统一；从存在的角度把握戏剧，形式和形态则是戏剧艺术文本得以实现的现实性所在。因而，戏剧形式与戏剧形态便成为《戏剧本体论》一书的基点和核心问题。谭教授发现，“情境”是戏剧作品的完整的形式，是戏剧艺术独具

①② 见拙作《关于情境理论的评述——从〈论戏剧性〉到〈戏剧本体论纲〉》，发表在《剧作家》1990年第6期。

的结构形态，是现实的戏剧语言存在。动作、悬念、冲突、场面等等这些构成要素在《戏剧本体论》中，是作为各个成分与情境的关系（也就是部分与整体的关系）加以研究和阐述的。而贯穿其中的逻辑模式，被谭教授表述如下：



谭教授还用“情境论”去重新解释艺术的“再现”与“表现”，以及导表演理论及观众接受等理论。总之，谭教授创立的“情境论”，是对包括现代派戏剧在内的戏剧实践的理论概括，是对戏剧本质的揭示，同时，也把以往所有有影响、有价值的戏剧理论包容于自身，使它们成为“情境论”的一个特殊情况，从而奠定了新戏剧理论的坚实而广泛的根基。

长期以来，谭教授一直大声疾呼并倡导“人学”，旗帜鲜明地反对为害文学艺术多年的“庸俗社会学”，力主戏剧应该回归人性，应该研究人性，抒写人性，表现人性，在这一方面，他是70年代末中国思想解放运动的先导者之一。可以说，“人”的思想贯穿着他的理论思考的始终，但是，谭教授最值得人们重视的“人学”思想，还是他的“情境理论”。他指出：“在戏剧中，剧作家则是要寻求与个性相契合的环境，并把它定性化为具体的情况，使主体的命运与个性的潜能相一致。也就是说，剧作家应该为个性寻找能使之自满自足的情境。”谭教授所阐发的“人与情境相契合”的观念，已然不属于传统的人本主义范畴，中心点从人转到了“情境”。这使得谭教授的思想理论汇入到了现代文

化思潮的洪流之中。

在谭教授的理论体系中，《世界名剧欣赏》及《论影剧艺术》的重要性并不亚于《论戏剧性》及《戏剧本体论》。可以讲，世界经典剧作既是谭教授理论研究的对象，更是谭教授理论建构的立足点和不可或缺的组成部分，甚至可以看作是谭教授戏剧理论思想的诞生地。不妨回顾一下，谭霈生教授生于1933年，1952年（是年19岁）进入中央戏剧学院学习，5年后，即1957年毕业留校任教，正赶上轰轰烈烈的“反右运动”……谭教授像他的同代人一样，是在一个接一个的政治运动中度过了自己最可宝贵的青春年华。幸运的是，1959年谭教授进入了由何其芳先生主持带班的文学研究班学习，该班为中国社科院文学所与中国人民大学中文系合办，后于1962年毕业返回中戏任教。1976年粉碎“四人帮”时，谭教授已43岁。在此，回顾大家都有的共同境遇，无非意在提醒人们不要忽略，正是在那样的几乎与世界隔绝的、完全闭塞的、教条武断、极其狭隘的学术环境中，谭教授独立地走上了“形式——结构主义”的学术之路，完成了理论及方法的创新。这实在令人惊叹和敬慕——这几乎是个不可思议的奇迹！那么，奇迹是怎样被创造出来的呢？笔者认为，“奇迹”的策源地就是谭教授自身的卓越的艺术鉴赏力。当年，谭教授唯一可以凭依的，只有他自己的审美鉴赏力——审美判断力，是艺术鉴赏力而不是其它，促使谭教授迈出了决定性的关键一步，即将戏剧文本从社会意识形态中剥离了出来，使其获得了独立自主的存在。另一方面，依据着自身的审美鉴赏力，谭教授首先重新建构的是自己的阅读视界，拒绝了主流的权威批评模式和批评话语，并与之彻底决裂。于是，重新阅读世界名剧便成为理论研究的出发点和立足点。正是以这同一视点，谭教授对既住的戏剧理论（在当时条件下所能见到的）一一予以重新的梳理和扬弃。于是，《论戏剧性》由此而诞生，同时，《世界名剧欣赏》一书也由阅读笔记整理而成。

上一世纪80年代中，“主体性思想”、“形式更新”、“人学”曾是彻响在戏剧界上空的三个最强音，深究起来，莫不与康德哲学思潮有关①。而构成康德主体性美学的核心就是审美鉴赏力审美判断力。同思维与意志一道，审美鉴赏力是人的三大最基本的重要能力。在康德看来，首要的不在于去认识美的本质，而是应当追问主体是否具有欣赏与判断美的能力素质。反思文艺“极左”路线所造成的灾害，最深重的莫过于对人的审美鉴赏力的摧残与戕害了。“形式更新”与“人学”思潮同样也与康德密不可分。当然，提及康德，并非意指谭教授受康德思想的影响云云，而是提出一个重要的话题。说到此，有必要指出一个事实，即，长期以来很多人忽视了，谭教授其实是一位形式——结构的戏剧理论大师。

一位戏剧界的学者及其著述，能够引起了越来越多的戏剧之外的学界中人的兴趣和重视，绝非偶然，这说明，他的著述中有着时代所关注的共同的文化热点。越来越多的人们认识到，谭教授的著述中，除了戏剧的意义价值外，还具有方法论的、美学的、哲学的重大意义。今年（2003年）10月5—7日在京召开的“谭霈生戏剧理论研讨会”上，诸多与会者在自己的论文宣读中，对谭教授的理论思想进行了多层面多角度的阐释，已然充分认识到谭教授理论思想的多重意义。

受谭教授之托，为《文集》写了些话，放在前面，算是对《文集》出版的一些说明，以及对谭霈生理论思想的大致勾勒，谈不上评价。如若能对读者多少有所裨益，这番话就不算多余的了。

我想，《谭霈生文集》的出版本身就是意义。

① 1979年李泽厚先生出版了《批判哲学的批判——康德述评》一书。1981年召开了为纪念康德《纯粹理性批判》出版200周年的全国性会议。在会上，李泽厚宣讲了题为《康德哲学与建立主体论纲》的论文。新时期在我国出现并传播开来的“主体性”思想固然与上述事件有关，但深层次的原因应来自于时代精神内在的需要，康德对我国当代思想界的强大影响是显而易见的。这是很值得研究的现象。

向世界名剧学习技巧

（代序）

我编写本书有两个出发点：一是选出一部分世界名剧进行艺术分析，力求对戏剧文学的爱好者在欣赏剧作方面有所帮助；二是通过对剧本的艺术分析，有助于从事剧本创作的青年作者从中学习编剧技巧。

由于种种原因，剧本的读者要比小说的爱好者少得多。有人甚至认为，所谓“戏剧欣赏”就是看戏；剧本虽然可以看作一种独立的文学体裁，却没有独立的欣赏价值。这种看法也影响到出版界和发行界。通常，一部创作或翻译的小说，发行量可能超出十几万甚至几十万册；而一部杰出的剧作集，最多只能印几千册。两者的比例是100：1。我觉得，这种情况是不正常的。戏剧是一种综合艺术，在多种成分中，居于中心地位的是演员的表演艺术。剧作家创作一个剧本，当然是为了演出。一部根本不能上演的剧本，不能说是成功的戏剧创作。但是，在戏剧发展的过程中，剧本已经成为一种独立的文学体裁，我们通常把它称为“第三种文学体裁”（前两种是抒情诗、史诗，或曰诗歌、小说）。这种文学体裁不仅可供阅读，具有独立的文学价值；而且读者从中获得的艺术欣赏的满足，有时并不亚于读小说。但是，要欣赏一部剧本，必须有个前提：了解戏剧创作的特殊规律和特殊的表现手段。英国的电影理论家林格伦说得好：“不懂得艺术

的语言，就不可能欣赏艺术，甚至不可能理解艺术。"[1] 假如你不了解戏剧艺术特殊的"语言"（表现手段），那么，读剧本就不会是一种享受。请看，这里既没有生动的描写，也没有精妙的叙述，有的只是人物的台词和简单的"舞台提示"，读起来不免乏味。然而，只要你懂得了戏剧表现手段的奥秘，在读这些台词和"舞台提示"时，就会展开想象的翅膀，在你眼前浮现出一个又一个活生生的舞台场面，在这种想象的广阔天地中翱翔，别有一番情趣。我希望，通过本书对几个剧本的分析，能够有助于剧本的读者掌握戏剧表现手段的奥秘，提高欣赏剧本的兴趣。

我曾写过一本讨论戏剧创作规律问题的小册子，书的题名是《论戏剧性》。该书由北京大学出版社出版。在写那本书的时候，我曾力求结合古今中外部分剧作提供的实践经验，从多种角度集中探讨"戏剧性"这个理论问题。然而，该书的出发点是理论上的探讨，所谓"结合剧作实践经验"，就不可能不受到很大限制。我自己有一个看法：对于学习戏剧创作的同志说来，学点理论，掌握戏剧创作的基本规律和技巧，固然是必要的；但是最重要的还是多读好的剧本，读懂读透，从中学习和借鉴活的经验。这是提高艺术修养和艺术技巧的必修课。请看，任何一位有成就的剧作家，虽然未必都能精通戏剧艺术的理论，但必定是博览群书、认真读过很多前人的剧作。本书将要提到的几位剧作家，无不如此。一个杰出的剧作家，不一定是戏剧理论家，但一定是戏剧文学的鉴赏家。顺便说一句，任何有价值的理论，不也是从创作实践中总结出来的活的东西吗?！当然，读剧本也有一个方法问题。我觉得，最主要的方法，就是打开自己的心灵去感受剧本中所写的一切；也就是说从欣赏开始。假如只是对一部剧作进行纯理性的分析，对剧作家学习剧作经验说来，是不可取的。

---

① 引自林格伦：《论电影艺术》，何力等译，中国电影出版社 1979 年版，第 164 页。

基于上述出发点，我将这本书题名为《世界名剧欣赏》。

可是，要对剧本进行分析，就不可能是纯感性的。这里必定要有笔者对作品的判断、评价，也就是通常所说的“评论”或“批评”。因此，我想说明如下三点，因为它们都涉及到笔者分析剧本所遵循的原则。

一、欣赏和评论的关系。

别林斯基说过：“研究一个诗人——这意味着不仅须要反复地仔细阅读，以期熟悉他的作品，而且要通过感情去感受它。”① 这就是说，“研究”和“感受”是分不开的，要研究一个作家必须感受他的作品。当然，评论一部剧本，前提也是感受它。林格伦反对把欣赏和评论割裂开来的观点，这种观点是：欣赏是自古以来一成不变的那种不用头脑的满足，而评论则不过是他们在需要时才学会运用的一种枯燥的理智解剖学。他认为：

> 评论的过程——即用更敏锐的理解来丰富我们的享受的过程——包括两种活动：一种活动是感受和了解，另一种活动是理性的分析，其目的是弄清楚我们到底有什么感受和了解……这两种活动是互相影响的，有了感受才能有分析，而分析又使感受本身得到发展并变得更加明确。

他的结论是“要使评论和欣赏合而为一”②。我很同意这些对“评论”或“研究”的看法。

“研究”和“评论”艺术家的作品，是一种特殊的工作。它的对象是“艺术作品”，尽管这些作品中也包含着理性的内容

---

① 别林斯基：《别林斯基论文学》，梁真译，新文艺出版社1958年版，第140页。

② 参见《论电影艺术》，第164－169页。

（社会观念、道德观念甚至哲学观念等等）；但是，它们毕竟是通过艺术形象的感染力量把理性内容传达给读者。在读作品时，我们直接面对的是形象，而不是观念。艺术形象是作品的实体，是作家与读者交流的媒介。艺术形象首先是个别的、具体的、感性的。要真正了解一个形象，首先要感受它。别林斯基说："感受诗人的作品——这意味着要在自己心中体验和感到作品内容的一切富藏、一切深度，痛其所痛，苦其所苦，并且为其中的欢乐、胜利和希望而兴高采烈。"剧本中的形象，主要指的是剧中人物的形象。你在读一个剧本时，剧中人物在各种各样的情境中生活着、行动着，它们吸引了你，激起了你的某种感情反应，使你与它们感同身受；通过这样的体验，你了解了它们是什么样的人，具有什么样的性格，并感到它们的生活命运所蕴藏的社会内容。这样，你就要进一步借助于理性原则（社会的、道德的、美学的）去检验自己的感受，分析它，弄清它的实质；在这个基础上，才有可能进一步研究作家为什么会获得成功，或者相反。这样，我们就有了艺术评论和艺术研究。在评论和研究作品时，我们总是要受到某种理性原则的指导。可是，这并不意味着把评论和研究变成"枯燥的理智解剖学"。我感到，在艺术评论和艺术研究中，确实存在着把感受和分析割裂开来的现象。或者，在读剧本时就抛开了形象，把阅读剧本当成一种纯理性的思维活动，甚至只抓住几段台词就认为是剧本的"主题思想"，要用某些社会原则对它进行印证，进一步指明剧本的"现实意义"，等等。或者，在读剧本时确实是有了某种感受，而在分析剧本时，却把它们抛在一旁，把某些理性原则当作公式套用在分析的对象上，在这里，感受是一回事，分析则是另一回事。有人认为，剧作家的创作活动是形象的思维，而评论家的分析活动，则是理性的思维。我觉得，这种说法并不一定科学。评论家同样需要形象的思维。剧作家和评论家工作的对象都是艺术形象。所

不同的是，剧作家的工作是把生活素材塑造成艺术形象，他们的才能表现在从生活的海洋中捕捉形象的本领，以及塑造形象的功力；而对评论家的要求则是，对剧本中的艺术形象的感受能力和分析能力，以及对剧作家创作才能的判断力。剧作家和评论家正是在“形象”的基点上，才能找到共同的语言，才能成为知己。没有对形象的敏感，没有从生活中捕捉形象的能力，就不能成为一个剧作家。同样，假如没有对艺术形象的感受力和判断力，也就很难成为真正的评论家。当然，两者的这种能力，都不是天生的，而是在长期艰苦的工作中磨炼出来的。对于试图在戏剧创作领域显显身手的人说来，多读成功的剧本，打开心灵去感受它，在这个基础上去分析它，不仅有助于提高欣赏的能力，也是提高捕捉形象、塑造形象的能力的大好机会；因为，在这些方面，剧作家已经为我们提供了丰富的经验。也正因为如此，我在分析几个剧本时，力求从感受出发，对剧本的分析也力求集中于对艺术形象的剖析，并尽可能地对作家的剧作经验进行介绍。

二、“历史的批评”和“美学的批评”。

这是分析剧本的两种不同的角度。所谓“历史的批评”，指的是着重分析剧作家和他的时代的关系，分析某个剧本所反映的历史生活的内容，它是否有时代的精神，从这个角度去评价它的价值。对于评价一部作品来说，这种“历史的批评”是必要的。如果没有这样的分析、研究，就会“把批评庸俗化起来”（别林斯基语）。除此之外，“美学的批评”也是重要的。别林斯基认为：“确定作品的美学上的优劣程度，应该是批评家的第一步的工作。当一部作品经不住美学分析的时候，也就不值得对它作历史的批评了；因为如果一部作品缺乏迫切的历史内容，如果其中是以艺术本身为目的的话，——那它还可以具有相对的、尽管是片面的优点；可是，假如它只有生动的当代的旨趣，却没有创造和自由的灵感的印记，那么，它就绝没有任何价值，其中生动的

旨趣既然是强制表现在与它格格不入的形式里，也成了荒唐无稽的东西。”[1] 这位杰出的艺术批评家的这些话，是很有道理的。一个剧本所以具有长久的生命力，至少具有两个条件：一是它反映的历史生活的深度和广度；二是它在艺术形式上的成功。在我们看来，评价一部剧作是否成功，应该把两者统一起来进行判断。但是，有一点是明确的：假如一部作品，虽然在题材和主题思想上是可取的，但在艺术上是拙劣的，它无论如何不能成为一部好的艺术作品；这样的剧本也不会有真正的生命力。

本书在选择剧本的时候，是兼顾了这两个条件，既考虑它们的内容，又考虑到它们的形式。但是，在分析剧本的时候，却想着重于“美学的批评”。这并不是否定“历史的批评”的重要性，而是因为本书的目的在于介绍这些剧作家的创作技巧。当然，“美学的批评”和“历史的批评”只是评价作品的两种角度；剧本的内容和表现形式是无法分割的，形象和它蕴藏的社会内容更是不能割裂的。因此，所谓“美学的批评”就不能完全与“历史的批评”没有关联。不过，本书的侧重点是前者。

剧作家在塑造形象时，总是自觉或不自觉地受到某种美学观、戏剧观的指导。对剧作家起指导作用的不仅是个人的美学观和戏剧观，某一时代的美学思潮也会对他起着影响作用。从索福克勒斯、莎士比亚、高乃依到雨果、易卜生、迪伦马特等等，都是如此。可是，剧作家的创作实践本身又是复杂的。某一时代的美学思潮，当然对剧作家会有这样那样的影响；然而，任何一个有活力的剧作家，都不是某种原则的奴隶，都会有自己独特的创造性。古典主义的美学原则对高乃依有很大影响，但这位古典主义悲剧家并不是完全遵守这些原则，他在很多方面都有所突破。其他作家也在不同程度上有同样的表现。同时，我们在通过剧本判断某位剧作家的美学观和戏剧观时，主要的根据并不是他的宣

① 见别林斯基：《别林斯基论文学》，梁真译，新文艺出版社 1958 年版，第 261 页。

言，而应该是他创造的成果——剧本中的形象。

“美学的批评”，需要美学原则的指导。对一个剧本进行这种分析，包括了很多方面的内容：对剧本中塑造的人物形象的分析，评价剧作家塑造形象时运用表现手段的长处和短处，戏剧家如何处理戏剧冲突、戏剧情境、戏剧悬念等等环节，剧本结构的特点和成功的经验，等等。要在这些方面作出自己的分析和评价，不可避免地会有我个人的判断的标准：我对这些问题的理论观点。别林斯基对批评者有一个很高的要求：“判断需要理性，不需要个人，个人应该代表人类的理性，而不是代表自己去判断的。”我承认这种要求是合理的。遗憾的是，要达到这个要求，批评者必须能够具有“代表人类的理性”的水平，我自己在各方面都距此甚远。我只能站在对上述问题的现有理解水平的基础上，因此，我对剧本的分析就难免有主观性和片面性。在分析时，我力求做到客观，使自己的分析、评价符合剧本的实际；然而，能否做到，也只有请读者去批评了。

三、选取剧目的原则。

本书题名为《世界名剧欣赏》，这实际上是我为自己提出的一个难题。戏剧文学有如浩瀚无际的海洋，在它两千多年的发展历史中，称得上是“名剧”的岂止几百上千！要对它们进行全面的介绍，不仅篇幅难容，也是我的能力所不及的。要从中选出一部分，当然就有取舍的标准问题。我为自己确立的标准，有如下几条：

首先是历史发展的角度。在选择剧目时尽量照顾到几个不同的历史时期，如古希腊时期、文艺复兴时期、古典主义时期、启蒙运动时期、19 世纪以及现代、当代戏剧，等等。我想从各个时期的大量剧作中各选一部到两部，在分析它们时，顺便简括介绍该时期戏剧创作和戏剧理论的一般情况。当然，这并不是一部戏剧史，它并不偏重于历史情况的述评，而是着重于对具体作品进行较详细的分析，力求收到从个别以见一般的效果。

其次，考虑到不同体裁、不同流派和不同风格。所选剧本，将包括悲剧、喜剧、正剧等不同的体裁。对古典主义、浪漫主义、现实主义、表现主义等重要流派，也都各选其一部到几部，并想简单介绍这些流派的基本特点。其中，对现实主义剧作，则选得稍多一些。我觉得，现实主义是我们公认的主导的流派，但是，其他流派也并非毫无价值，各有许多值得我们借鉴的东西。作为一位有志于戏剧的创作者，阅读的范围过于狭窄总是不好的，他应该把艺术视野放得宽阔些，应该是广收博取，善于吸取各家之长。不过，在这里不准备涉及未来派、超现实主义、存在主义、荒诞派等流派的剧作。因为，我觉得它们毕竟是同我们的欣赏习惯距离更远了些；当然，也受到本书篇幅的限制。在介绍某些流派的剧本时，我也不准备对其哲学思想、美学思想作全面评介，而是着重于分析它们可供我们借鉴的地方。

再次，所选剧本多是西方欧美各国的作品，对俄罗斯和东方其他国家如日本、印度等的剧本没有选入。原因是：在50年代到60年代，我们国家介绍俄国剧作家的专著和文章是较多的；而对印度、日本等国家的剧作，笔者则没有研究，因此只能就熟避生。当然，除此以外，也还有另一个限制——篇幅。

还有，考虑到本书读者的阅读条件，只选收一般容易找到译本的剧目；没有译本的当然不选，在解放前曾有过译本但现在已很难找到的剧目，也没有选入。这样，假如本书可以引起读者认真阅读这些剧目的兴趣，就不致使他们由于找不到剧本而失望。

根据上述考虑，我选择了如下十一部剧作，它们是：《俄狄浦斯王》、《马克白斯》、《威尼斯商人》、《熙德》、《一仆二主》、《欧那尼》、《玩偶之家》、《安娜·桂丝蒂》、《琼斯皇》、《推销员之死》、《老妇还乡》等。在全书的末尾，附列每部剧作的中译版本，以供读者们对照阅读。

目　　录

索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》

谈起话剧创作的历史，总要追溯到古希腊悲剧。这是戏剧艺术的童年时期，也是戏剧创作和演出十分繁荣的时期。在古代希腊，每年要举行三个戏剧节，并要举行戏剧比赛。古希腊三大悲剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯的剧作相传共有三百部左右，留传下来的就有三十几部。在世界戏剧发展史上，这是一份非常宝贵的财富。当然，对于今天的观众说来，它们似乎是太古老了。可是，有趣的是，在20世纪中叶，有人在探讨话剧艺术的发展方向时，却在呼吁："向莎士比亚和普希金学习吧，剧作家们，导演们和演员们！向古希腊人学习吧！"他认为："这并不是反映现代生活的汹涌热潮的唯一道路，然而……人们遗忘得最厉害的却正是这条道路。"① 美国当代的电影理论家阿·尼可尔也说过："我们崇仰伯里克理斯时代（公元前5世纪希腊同名政治家当政时期——引者）的雅典剧场和伊丽莎白时代（莎士比亚生活和创作的时期——引者）的英国剧场……二者都能达到强有力的表现目的，其内容不仅能吸引跟它们同时代的观众，而且世世代代，历久不衰。""如果我们的戏剧要成为一种

① 引自尼·奥特洛普柯夫：《论假定性》一文，载《戏剧理论译文集》第9辑，第293页。

真正强大的力量，我们便必须回到这条道路上来。"[1] 我们且不忙把他们的呼吁看成是“复古派”的无稽之谈。即使这只是一家之言，也值得我们认真思索。有一点是清楚的，希腊悲剧的某些优秀剧目，确实具有持久的艺术魅力，它们的创作经验，直到今天还值得我们学习借鉴。

在希腊悲剧的众多剧目中，我们只选择索福克勒斯的《俄狄浦斯王》做简括的分析。通过这部优秀的剧作，我们不仅可以看到索福克勒斯的创作成就，也可以了解希腊悲剧在内容和形式上的某些特色。

一、索福克勒斯的时代和创作

索福克勒斯生于公元前 496 年前后，死于公元前 406 年。关于《俄狄浦斯王》的创作时间，并没有准确的记载。后人只是通过剧中所反映的社会生活的某些情景，推断它诞生在公元前 431 年以后的几年之内。在剧本的“开场”中，年老的祭司向俄狄浦斯叙述忒拜城邦的灾难时说：“这城邦，像你亲眼看见的，正在血红的波浪里颠簸着，抬不起头来；田间的麦穗枯萎了，牧场上的牛瘟死了，妇人流产了；最可恨的带火的瘟神降临到这城邦……”紧接着，在“进场歌”中，又通过歌队的唱词对这种悲惨的情景做了更具体的描绘：“……这无数的死亡毁了我们城邦，青年男子倒在地上散布瘟疫，没有人哀悼，没有人怜悯；死者的老母和妻子在各处祭坛的台阶上呻吟，祈求天神消除这悲惨的灾难。求生的哀歌是这般响亮，还夹杂着悲惨的哭声……”

---

① 阿·尼可尔：《电影和戏剧的不同道路》，载《电影艺术译丛》1963 年第 5 辑，第 76 页。

尽管剧本所写的是“英雄时代”的传说故事，但是，剧作家总会在某种程度上反映出他对现实生活的感受。从这个角度来说，上述对剧本诞生年代的推论是有根据的。不过，对我们说来，用考证的方法确定剧本的写作年月，也许没有多大意义。更重要的是：我们通过上述描写，也可以看出索福克勒斯在创作中表现出来的政治倾向。

索福克勒斯生活在古希腊奴隶制社会的动乱时期。他的大部分岁月是在奴隶主集团相互争夺霸权的战争中度过的。他生活的雅典城邦在公元前6世纪已经确立了奴隶主的民主政治。在他的中年时代，著名的民主派政治家伯里克里斯当政，在雅典完成了奴隶主的民主宪法，实行民主政治，并积极发展工商业和文化事业，形成了雅典城邦全面繁荣的时期。索福克勒斯和伯里克里斯的关系十分密切。索福克勒斯本人的政治思想倾向也属于民主派。这种倾向不仅体现在他的政治生活中（他曾与伯里克里斯一起带兵讨伐寡头派的反叛活动），在他的剧本中也有明显的表现。在索福克勒斯创作的一百三十部剧作中，流传下来的只有七部悲剧：《埃阿斯》、《安提戈涅》、《俄狄浦斯王》、《俄狄浦斯在科罗诺斯》、《尼勒克特拉》、《特刺客拉少女》、《菲罗克忒忒斯》。这些诞生在公元前5世纪的剧作，虽然没有直接反映当时的军事斗争、政治斗争的社会事件，我们也可以从中感受到剧作家对某些重大社会问题的态度，感受到这一历史时期的时代精神。

提倡民主政治，反对寡头暴君，是伯里克里斯时代雅典政治的基本精神。这种民主精神，在索福克勒斯的剧作中有明显的表现。在《俄狄浦斯王》中，当先知忒瑞西阿斯同俄狄浦斯发生争执时，他向这位城邦的最高统治者说：“你是国王，可是我们双方的发言权无论如何应该平等。”在《俄狄浦斯在科罗诺斯》中，剧作家把忒拜城邦的摄政者克瑞翁写成一个暴君，并对其狡

诈、卑鄙、专横、凶残的面目进行揭露。在《安提戈涅》中，女主人公和克瑞翁的儿子海蒙同这个暴君发生激烈的冲突，在处理这场冲突时，剧作家的同情完全是在安提戈涅一方，对克瑞翁违背人民意志、独断专行、凶狠残暴的行为进行抨击，并让海蒙对克瑞翁直言斥责："只属于一个人的城邦不算城邦。"这种关于提倡"权力平等"、反对寡头统治的思想，正是伯里克里斯时代奴隶主民主政治的反映。

当然，剧作家的政治倾向和思想倾向，主要还是体现在他所塑造的人物形象之中。在《俄狄浦斯王》中，主人公是一个能够体现民主精神的君王。剧本的开头，祭司的陈述表达了城邦居民对这位君王的敬仰和期望："我们是把你当作天灾和人生祸福的救星"，"你曾经凭你的好运为我们造福，如今也照样作吧。"俄狄浦斯本人的行动，更有力地表明了一个理想君王的品格：他对城邦居民的苦难忧心忡忡，彻夜难眠；他亲自会见居民的代表，细心倾听他们的忧虑和心愿，同他们一起商讨解除灾难的办法；他有一条信念："一个人最大的事业就是尽他所能，尽他所有帮助别人。"——他自己的行动确实体现了这条原则；当他从神示得知只有惩办杀害先王的凶手才能消除瘟疫的时候，便竭尽全力追查凶手，并要求居民们合力协助；然而，他忽然发现，要追查的"罪人"正是他自己，他刺瞎双目，并决定按照誓言将自己流放异乡……可以看出，剧作家不仅怀着极大的同情描写主人公的悲剧命运，而且把自己的政治理想熔铸于这个英雄形象。《俄狄浦斯在科罗诺斯》写的是同一主人公流落雅典乡区的遭遇，可以看作是《俄狄浦斯王》的续篇。在这里，作家不仅让主人公声称自己是"无罪"的，又让歌队向他表白："你和你的女儿们值得我们同情"。同时，在这部悲剧中，作家一再对雅典城邦的乡区科罗诺斯热情颂扬。在"开场"中，俄狄浦斯的女儿安提戈涅称赞说："这儿真的是一处圣地，密布桂树、橄榄树

和葡萄藤，从林深处有许多夜莺在呖呖歌唱……”在“第一合唱歌”中，又通过歌队的大段热情洋溢的唱词，赞美这个“最受人称赞的土地”。当然，正像有些研究家们所指出的，科罗诺斯是这位剧作家诞生的地方，这些赞美之词体现了他对故乡的感情；据说，科罗诺斯乡区是由这出戏而闻名的。可是，我觉得，剧作家对科罗诺斯的赞美，也包含着对雅典城邦的肯定。就在这个剧本中，剧作家还几次对雅典城邦进行歌颂。在“开场”中，俄狄浦斯虔诚地说：“雅典呵，我们称你为最伟大的帕拉斯（雅典守护神雅典娜的别名——见剧本的译者注）的城邦，在所有的城邦中你最受人尊敬。”之后，剧作家又通过雅典国王忒修斯讲出这样的赞词：雅典是“主持公道，凡事按法律处理的城邦”。同时，忒修斯本人也是一个敢于主持公道、品德高尚、慷慨仗义、不畏强权的理想君王，同克瑞翁的性格、行动构成鲜明的对比。虽然剧作家写的是几个世纪以前的传说故事，但是，剧本中对雅典城邦和圣明君王的热情颂扬，也反映出他对伯里克里斯执政时期雅典民主政治的肯定。

值得注意的是，索福克勒斯在剧本中对奴隶主集团之间的争战、对统治者内部的争权夺利，表现了明显的厌恶情绪。在《俄狄浦斯王》中，主人公对权位之争发出慨叹：“呵，财富，王权，人事的竞争中超越一切技能的技能！”在《俄狄浦斯在科罗诺斯》中，主人公的两个儿子为了争夺王位相互仇杀：弟弟把哥哥放逐出境；哥哥又勾结异邦将领要带兵血洗忒拜城。剧作家对这两个王位的争夺者一再进行诅咒。当哥哥为了赢得战争向俄狄浦斯求援时，这位受难的君王对他说：“你滚吧，我憎恨你，不认你作儿子！坏透了的东西，你带着这些诅咒走吧……你决不能把那驱逐你的人杀死，你自己将死在亲人的手里。”在同一剧本中，剧作家还通过俄狄浦斯的口对城邦之间的争战进行抨击：“信任在消亡，猜疑在生长，朋友和朋友之间，城邦和城邦

之间，从来不会永远声息与共的”；城邦之间可能“会利用一个小小的口实，大动干戈，破坏今日所保证的和睦……”这位剧作家是雅典城邦的“十将军”之一，并曾与伯里克里斯一起领兵征讨盟邦萨摩斯的寡头派。应该说，他对奴隶主集团之间连年争战造成的厌恶情绪，联系到《俄狄浦斯王》开端部分对人民灾难的深切同情，在一定程度上表现了这位剧作家的思想状态。

对英雄主义精神的颂扬，也是贯串索福克勒斯剧作的一个基调。他塑造的主人公，大都是意志坚强、积极进取、勇敢奋斗、不屈不挠的英雄人物。俄狄浦斯和忒修斯，都是这样的君王形象。忒修斯有一句台词：“使我一生有光彩的是行动，而不是言语。”为了维护正义，他言必行，行必果。他面对克瑞翁在自己国土上的掠夺行为和对自己的威胁，无所畏惧，对俄狄浦斯说：“除非我先死去，不把你的孩子们交到你手里，我决不罢休。”他不仅维护了城邦的尊严，保护俄狄浦斯不受暴君侵犯，并从敌人手中抢回被劫走的一双姐妹。剧作家虽然没有正面描写忒修斯和克瑞翁的争战，却通过歌队描绘了雅典城邦的威风：“本地的战士是厉害的，忒修斯的侍从的威力是可畏的！每一块爵铁都在闪闪发光，所有的骑士都放松了缰绳，迅速奔驰，这些骑士所崇奉的是爱马的雅典娜和那环绕大地的海神……”至于俄狄浦斯在为解除城邦灾难中的意志和行动，他在同恶运搏斗时勇于面对现实的态度，连同他在流落异邦时同克瑞翁冲突中那种不妥协的斗争精神，更是到处洋溢着英雄主义的光彩。当然，这些剧作都取材于英雄时代的传说故事，剧本中的英雄主义精神，也来源于那个古老的时代。可是，索福克勒斯在悲剧中颂扬这种精神，也有现实的针对性。在剧作家写这些剧本的年代里，雅典城邦的黄金时代已经过去了，由于同斯巴达的长期争战，这个城邦逐渐衰落。剧作家歌颂这种精神，也在于激励雅典居民的意志，为复兴城邦而奋斗。

特别值得提到的是，剧作家不仅在塑造这些君王形象的时候体现了英雄主义精神，还把这种精神赋予女性人物的身上。在《俄狄浦斯在科罗诺斯》中，当主人公的两个儿子沉湎于权位倾轧时，只有年轻的女儿安提戈涅陪伴老父在异乡流落，饱受饥苦，二十年如一日，毫无怨言。难怪俄狄浦斯发出这样的感慨："这两姐妹虽然是女孩子，都付出了女性所能付出的一切，养活我，给我以安全的庇护，尽到了子女的照拂，而她们的两个哥哥都只贪图王位、王杖和王权，而不要父亲。"当知道哥哥不顾父亲的诅咒要发起战争时，安提戈涅又严词规劝："把你的祖国毁了，可你又有什么好处呢?"正是这个柔弱的女子，在另一部悲剧《安提戈涅》中，表现出无畏的气概和巨大的精神力量。她的哥哥波吕涅刻斯带兵攻打忒拜城邦，在争夺王位的战争中和弟弟相互仇杀，一起死去。摄政者克瑞翁判决波吕涅刻斯是叛国者，将其暴尸旷野。城邦的法律规定，谁要埋葬他，就要被处死。可是，安提戈涅却遵从古希腊的习俗执行自己的诺言，同暴君克瑞翁发生冲突，与法律相对抗，埋葬了哥哥，并无畏地自我牺牲。在索福克勒斯所处的时代，妇女是没有社会地位的。甚至在最富于民主精神的雅典（伯里克里斯时代）法律中，妇女也不能享受民主权利。索福克勒斯能够把女性写成英雄人物，并把她的纯洁、善良、深明大义、意志坚强同两个哥哥的不义行为进行对比，这也正说明剧作家具有高度的民主精神。

二、俄狄浦斯的悲剧形象

在《俄狄浦斯王》中，剧作家让一位理想的君王遭受极其悲惨的命运。亚里斯多德在解释悲剧时说："最完美的悲剧""应摹拟足以唤起畏惧与悲悯之情的事件"。他认为："任何一个

人听见《俄狄浦斯王》剧中的故事，都会发生这两种情感。”在这位古希腊美学家的心目中，《俄狄浦斯王》正是“最完美的悲剧”之一。

确实，在这出悲剧中，“畏惧与悲悯之情”都十分强烈。一位为城邦居民称为“救星”的理想君王，为了解救人民的灾难，发誓要惩罚杀死先王的“凶手”。在一步一步的追查中却发现，凶手就是自己：他不仅杀死了自己的生身之父，而且误娶亲母为妻。于是，他从显赫的王位上一下子跌到了痛苦、绝望的深渊。他用银针刺瞎双目，并疯狂地呼喊着：“朋友们，快把我这完全毁了的，最该诅咒的，最为天神所憎恨的人带出，带出境外吧！”在剧本的结尾处，剧作家让歌队长对这个悲惨的故事发出令人深思的议论：

> 忒拜城的居民啊，请看，这就是俄狄浦斯，他道破那著名的谜语，成为最伟大的人；哪一位公民不曾带着羡慕的眼光注视他的好运？他现在却落到可怕的灾难的波浪中了！
>
> 因此，当我们等着瞧那最末的日子的时候，不要说一个凡人是幸福的，在他还没有跨过生命的界限，还没有得到痛苦的解脱之前。

那么，索福克勒斯企图通过这出悲剧揭示什么样的人生奥秘呢？是要告诉我们，任何人犯了罪都不能逃脱惩罚吗？或者是在慨叹人生祸福的反复无常、要人们向不可捉摸的命运屈服吗？

有人说，索福克勒斯并没有明确说明悲剧主人公是否有罪，而对这个问题，他的态度是含糊的。我觉得，并非如此。他不仅在另一出悲剧（《俄狄浦斯在科罗诺斯》）中，一再声称俄狄浦斯无罪。就在这个剧本中，已经通过剧情本身表明了这一点。俄

狄浦斯在登上王位之前曾经杀死忒拜城的国王拉伊俄斯——自己的父亲，当时他并不知道自己同这个人的关系：他在三岔路口与这位老人相遇，并不知道对方是谁，由于老人及其传令官态度蛮横，双方发生争执；老人用赶马的刺棒打他，他还手自卫，将其打死。正如他自己所说的那样："我的天性怎么算坏呢？我是先受害，然后进行报复的"；"我是不知不觉走上了这条路的"。至于他娶母为妻，同样也是在完全不明真相的情况下犯的过失。亚里斯多德在解释怎样"唤起畏惧与悲悯之情"时说："悲悯是由一个人遭受不应遭受的恶运而唤起的，畏惧是由一个与我们相似的人遭到失败而唤起的。"被亚里斯多德视为"最完美的悲剧"的《俄狄浦斯王》，当然符合这样的解释。一般地说，恶人遭到应有的惩罚，并不能成为悲剧。（当然也有例外：如莎士比亚的《马克白斯》，我们在后面还要专题介绍。）试想，如果这位君王有意犯下杀父娶母的逆伦之罪，他的厄运怎么会唤起上述感情，又怎么能成为悲剧主人公呢？

剧中的俄狄浦斯不仅是"遭受不应遭受的厄运"的受难者形象，还是一个同命运苦斗的英雄人物。在他出生之前，父亲拉伊俄斯得到"神示"：他将生一个儿子，但是他的儿子将杀死他，并娶母为妻。为了摆脱这样的厄运，在生下俄狄浦斯不到三天，就用铁钉钉住婴儿的双足，叫牧人丢进荒山。但是，科任托斯的国王波吕玻斯无子，就收养了弃婴。俄狄浦斯长大之后，有人在醉后说他不是波吕玻斯的儿子，他向阿波罗求问，得到的却是这样的答复：他注定要娶母为妻，并成为杀父凶手。从此，他开始同"神示"的厄运苦斗：毅然丢弃王位继承权，离开科任托斯，逃亡异乡。在途中杀死拉伊俄斯之后，又沦落到忒拜城邦。当时，这城邦正遭受人面狮身妖兽的危害，俄狄浦斯凭着自己的智慧解开妖兽的谜语，妖兽跳崖自杀。忒拜人尊他为王，拉伊俄斯的寡妻嫁她为后。从此，这位悲剧主人公精心治理城邦，

深受居民的崇敬，自以为已经逃脱了“神示”的厄运。可以看出，剧作家笔下的俄狄浦斯并不是屈从命运安排的弱者，而是努力掌握自己命运的英雄。他在同命运的斗争中，意志顽强，勇于行动，不屈不挠。在剧本中，当他得到新的“神示”之后，为了解救城邦的灾难，同样表现了这种意志坚定、不怕艰难、斗争到底的精神。在他发现自己的厄运时，为了履行诺言，更是不顾一切，表现了惊人的意志力。索福克勒斯主张“按照他们应该有的样子”描写人物，他的悲剧是以塑造理想人物著称的。他笔下的俄狄浦斯，正体现了剧作家本人的理想。可以说，这一形象的悲剧力量，也正在这里。另外，从造成悲剧效果的角度来说，这个剧本所以称得上是“最完美的悲剧”，也正是因为：它的主人公为了摆脱厄运而进行了顽强的斗争，结果却适得其反，他的斗争恰使厄运更快地降临头上。16 世纪意大利的文艺理论家卡斯忒尔维特洛在谈到这出悲剧时说：“例如俄狄浦斯，原来以为离开父母，就可以避免骇人的行动，结果反而靠近这种行动，由于不了解对方，干出恰恰是他痛恨的事来。”他由此得出结论说：“努力采取某种手段，避免可怕的处境，由于不了解对方，结果适得其反的行动者，特别值得怜悯，引起的恐怖也最大。”①

俄狄浦斯的悲剧性恰恰在于：他坚持同命运苦斗，却不能掌握自己的命运；他企图同“神示”抗争，却又不能逃脱“神示”的结局。因此，我们可以说，这出戏的冲突，主要是主人公的个人意志同命运的冲突，是他的行为与“神示”的冲突。后人把希腊悲剧分为“英雄悲剧”和“命运悲剧”。索福克勒斯的《安提戈涅》属于前者，而《俄狄浦斯王》则归于后者。在这部剧作中，“神示”和“命运”是同义语。在古希腊，人们无法理解

① 引自《古典文艺理论译丛》第 6 册，第 15 - 16 页。

不可捉摸的命运之谜，他们不能洞察决定人们命运的各种必然的、偶然的因素，因此，就通通归之于“神”的安排。在当时的社会中，“神”被看作是主宰一切的神秘力量。索福克勒斯也没有摆脱这种宿命论的观念。他一方面肯定、歌颂主人公同命运苦斗、勇于面对现实的行为，一方面又通过他的悲剧结局表现人无法摆脱命运主宰的宿命论观念，这正是剧作家思想矛盾的一种反映。索福克勒斯的矛盾还不仅限于此。他在表现这场悲剧冲突时，把主人公写成是清白无过，并把全部同情都寄托在这位悲剧英雄身上；那么，为俄狄浦斯安排这种悲惨结局的“神”，不就应该是“非正义”的一方吗？可是，索福克勒斯并没有这样处理悲剧冲突，他没有，也不可能对“神”进行否定。正因为这种种局限和矛盾，他就不能赋予主人公悲剧命运以更深刻的社会内容。

恩格斯说过，悲剧所反映的是“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性冲突”[①]。一般认为，像《俄狄浦斯王》这样的“命运悲剧”，并不符合恩格斯的这个定义。其实，也不尽然。我们不妨把俄狄浦斯为挣脱“神示”的安排而进行的顽强斗争，也看作是这一历史时代的必然要求——人们要按自己的意志行事、掌握自己的命运。不过，问题在于，索福克勒斯对使这种“必然要求”不能实现的力量并没有发掘出来；在他看来，这只能是超自然的“神”的意志……

当然，生活在20世纪的读者，对于俄狄浦斯终身无法摆脱“神”的预言的悲剧命运，似乎已不会感同身受了。尽管如此，这出悲剧并没有失去它的力量。可惜，我们没有看过这出悲剧的演出。仅就读剧本时的感受来说，“畏惧与悲悯之情”并没有消失。那么，这种力量又来自哪里呢？

---

① 见恩格斯《致斐·拉萨尔》（1859年5月18日）。

最能理解希腊悲剧的应该是剧作家的后代——希腊人。希腊国家剧院院长米诺蒂斯认为：希腊悲剧之所以长存，是因为“主题是建立在永存的感情基础之上”。他对这出悲剧的解释很值得我们深思：

> 在悲剧中，我看到有一种被人所接受、所采纳的逻辑。一个人由于他父亲的过失命中注定要倒霉，然而，尽管如此，俄狄浦斯仍是人世上最幸福的人，因为他是一个先知，他道破了狮身人面兽斯芬克斯的谜语，他突然返回到忒拜城邦，娶了王后，生下了四个子女，受到全体臣民的爱戴与尊敬。转瞬之间，他得知了自己的不幸身世。他万般悲痛，太阳神阿波罗降罚于他。即使他不知情，在无意之中弑父娶母，但这毕竟是业已铸成的大错。此后，他倍受痛苦的煎熬，他没有做出任何英雄主义的行为，但他懂得了这是逻辑使然，于是，他几乎成为一个圣者，一个英雄。这属于现实生活的伦理道德部分。于是，这就必须深入探讨人的命运之谜，这些不是物质的、有形的问题，而是重大的伦理道德问题。我指的是生存的伦理道德。

这里所说的“伦理道德问题”，包含着很广泛的内容。提出这个问题，已经把悲剧的主题，超自然的“神示”拉回到现实的“人世”。我的感受和理解是：“弑父娶母”是不能容许的罪行，这是一个“伦理道德问题”。俄狄浦斯为了摆脱“神示”的命运而进行苦斗，当然也可以看作是为维护伦理道德而作的努力。但是，他毕竟是失败了：他努力的结果恰恰是跌进了极力逃避的陷阱。这样，就引出了第二个问题：当他发现自己的失败时怎么办？于是，他在痛苦和绝望的熬煎中，终于采取了合乎逻辑的决

定——自己对自己实行道德的惩罚。仅从俄狄浦斯个人的结局来看，是极其悲惨的；但是，从伦理道德的角度来说，这又是合乎逻辑的。我们透过笼罩悲剧的宿命论的迷雾，把俄狄浦斯作为一个普通的人，他那种为维护伦理道德而进行的顽强奋斗，以及他面临个人不幸时的毅然献身精神，似乎也并不是格格不入的。

在人与神的冲突之中，渗透了伦理道德的冲突；在“神主宰一切”这种宿命论观念中，又包含着现实的伦理道德问题：这正是《俄狄浦斯王》悲剧内容的复杂性。

三、“回顾式”的结构方法

在古希腊三大悲剧作家之中，索福克勒斯是以结构完美著称的。在他之前，埃斯库罗斯的悲剧大都是“三部曲”的形式，例如他的三部曲《俄瑞斯忒亚》，就是由《阿伽门农》、《奠酒人》和《报仇神》三部悲剧构成的。《三部曲》又名“三联剧”，特点是三部剧作的人物和情节要前后联贯：第一部的剧情发展要为第二部留下尚待解决的问题；第二部承接第一部，同时又为第三部作好准备；第三部作为结束。据说，这是索福克勒斯之前希腊戏剧传统的结构形式。索福克勒斯打破这种固定的结构形式，使每一部剧作都具有独立性和完整性。另外，埃斯库罗斯的悲剧，情节比较简单，行动进展缓慢，相当沉闷。而索福克勒斯的悲剧，情节更为复杂，结构相当严谨，行动进展更富于起伏跌宕。其中，《俄狄浦斯王》是结构最为完美的一部。

亚里斯多德在谈到悲剧结构的问题时说：“有人认为只要主人公是一个，布局就有一致性，其实不然。因为有许多事——数不清的事发生在一个人身上，其中有些是不能连接起来成为一桩事件的；同样，一个人做的事，有许多是不能并成一桩事件

的。”他认为：“布局既然是事件的摹拟，它所摹拟的就只限于一桩完整的事件，里面的情节要有紧密的联系，任何部分一经挪动或删削，就会破坏整体。要是有一部分可有可无，并不引起显著的变化，那就不是整体中的有机部分。”[①] 这个“有机整体”的主张，在这位古希腊美学家的美学思想中占有很重要的位置，对后世的戏剧创作产生深刻的影响。卡斯忒尔维特洛在《〈诗学〉疏证》中对亚里斯多德的“有机整体”论作过如下的解释：古希腊的悲剧“都是以一个人一个行动构成作品的情节”，他把这种结构原则概括为“情节的单一”。他说：“悲剧和喜剧的情节”都“应该是一个，也就是说只写一个人一个行动，或者虽然是两个行动，但是由于相互依附，可以被认为是一个行动”。他认为，戏剧所以要求“情节的单一”，是由于演出的时间和舞台的空间决定的[②]。这样的解释，基本符合亚里斯多德的原意。

有趣的是，亚里斯多德从希腊悲剧中总结出来的上述见解，同我国明末清初戏曲理论家李渔的见解，是很接近的。李渔从我国古典戏曲创作中总结出来的结构原则是“始终无二事，贯串只一人”。他认为：“一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾，原其初心，止为一人而设。即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由、无穷关目，究竟俱属衍文；原其初心，又止为一事而设。此一人一事，即作传奇之主脑也。”[③] 在明末清初，亚里斯多德的《诗学》并没有传到中国，他们的主张可谓不谋而合。其所以如此，正是因为这种主张在某种程度上反映了戏剧艺术的规律。写剧本是为了演出，而舞台演出有严格的时间限制，舞台空间的限制就更大；而且，戏剧反映生活的基本手段是

① 见亚里斯多德：《诗学》第八章，傅东华译，商务印书馆 1933 年版。
② 见《古典文艺理论译丛》第 6 辑，第 6 页。
③ 见李渔：《闲情偶寄·词曲部》。

人物自身的行动。因此，它就比史诗（小说）更要求情节单纯、结构严谨、行动进展紧凑。集中写一个人物的一个行动，就容易达到这样的效果。当然，“情节单一”或“一人一事”并非是戏剧结构的唯一法规，我们完全可以从某些成功的剧作中找到不符合这条原则的例证；对此，暂且不谈。

如果说，亚里斯多德关于“情节单一”的主张，是从希腊戏剧的创作实践中总结出来的；那么，《俄狄浦斯王》恰恰是充分体现这个主张的代表作。

这出悲剧的主人公是一个人物——俄狄浦斯。全剧集中写主人公为解除城邦灾难而追查杀死先王的“凶手”这个单一的行动。当然，剧中也写了其他人物：如伊俄卡斯忒（俄狄浦斯的母亲和妻子）、克瑞翁（她的兄弟）和先知忒瑞西阿斯等。但这些人物的行动都依附于主人公的中心行动。全剧从主人公得到“神示”决定追查凶手开始，以他发现真相、刺瞎双目并要求将自己流放告终。在这中间，情节始终扣紧主人公的中心行动向前推进。通观全剧，情节线索单纯，人物行动集中，节奏紧凑有力，结构相当严谨。

当然，我们不能把“情节单一”或“一人一事”的主张绝对化。集中写一个主人公，要赋予他有力的行动，并使行动有所发展，就要让他同其他人物相互交往、发生纠葛，这就必须有别的人物出场；真正的“独角戏”是为数不多的。同时，集中写一个人的一件事，这件事也必有前因、后果，这就会引起与此有关的事。《俄狄浦斯王》就是如此。主人公的中心行动是追究凶手并发现自己杀父娶母的过失。这就涉及到另一件往事——主人公杀死先王拉伊俄斯的事件。再追溯这件事的“因”，又要引出俄狄浦斯杀父娶母之前的一系列往事。这一系列因果相承的事件可以按顺序排列如下：拉伊俄斯听到“神示”后将初生的俄狄浦斯丢弃荒山；俄狄浦斯被科任托斯国王波吕玻斯收养；俄狄浦

斯在科任托斯听到“神示”后逃亡异乡；他在三岔路口杀死拉伊俄斯；他解开妖兽的谜语；他被忒拜居民立为国王，并与拉伊俄斯的寡妻结婚；忒拜城邦发生瘟疫；而后是主人公在剧中的中心行动。这些事件分别发生在几个不同的地点，时间的跨度有四十多年。如果要从最初的事件写起，并把全部事件的过程按照时间的自然顺序写下去，有人说大概至少可以写成一部五幕剧。我觉得，假如按照埃斯库罗斯采用的传统结构形式，大约总可以写成一部“三联剧”。可是，索福克勒斯却要把它们结构成一部完整的悲剧，这在布局上当然是困难的。剧作家没有回避困难，在艺术创作中进行探讨，从而开创了“回顾式”的结构方法。

在今天，人们对“回顾式”（有人称“倒叙式”、“锁闭式”）的结构方法，已经不以为奇了。易卜生的《玩偶之家》、曹禺的《雷雨》都是这种结构方法的范例。实际上，这种特殊的结构方法正是始于索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。

所谓“回顾式”的结构方法，指的是从一系列因果相承的事件中，选取临近结局的事件作为剧本情节的主体内容，在情节发展中用“回顾”、“倒叙”的方法，把以前的事件交代出来。在《俄狄浦斯王》中，戏剧行动是从俄狄浦斯知道新的“神示”并决心追查凶手开始的，这样，在此以前的一系列因果相承的事件都成了“往事”。在追查的过程中，这些往事一件一件交代出来，追查的对象也逐渐明确、集中起来；最后，当往事全部交代清楚之后，俄狄浦斯完全知道凶手正是自己，他毅然亲手惩罚自己，悲剧结束。

可以看出，剧作家采用这种特殊的结构方法是成功的。

首先，结构，属于剧本的形式因素，它必须服从于剧本的内容，并能为更好地表现内容服务。因此，任何一种结构方法都不完全是由剧作家主观任意选取的。特定的结构方法应该适合特定的题材内容，至少不能妨害对题材内容的充分表现。《俄狄浦斯

王》的结构方法所以是成功的，原因主要就在于此。这出悲剧所涉及的事件固然很多，事件的时间跨度固然很长，事件发生的地点也不少；但是，它涉及到的人物并不多，人物关系也比较单纯。正因为如此，尽管把某些事件放在开幕之前，在需要时也都容易交代清楚。如果剧作家选取的是十分复杂的题材内容：人物众多，人物关系错综复杂，生活面十分广阔，要把它们在剧情发展中“倒叙”清楚，就需要大量篇幅。面对这种题材，就很难采用这种结构方法。

其次，采用这种结构方式，完全符合“情节单一”的原则，并十分有利于实现这个原则。由于剧作家用这种方法处理一系列因果相承的事件，就把剧情展开的时间四十年的跨度压缩成一天左右，把剧情开展的空间集中于一个地点——忒拜王宫前院，而且把出场人物压缩到最低限度——故事中涉及到的拉伊俄斯、波吕玻斯、妖兽等等，都可以不出场了；更重要的是，这样一来，戏剧行动也可以集中于主人公为解救城邦灾难而追查凶手这个焦点上。出场人物少，时间、场景集中，戏剧行动单纯，当然并不是解决结构完整统一的唯一途径。在近代、现代很多杰出的剧作家手中，人物众多，时间跨度很长，场景也较多，戏剧行动十分复杂，同样可以实现亚里斯多德有关“有机整体”的要求。我们看到，《俄狄浦斯王》的悬念力量很强，情节集中紧凑，全剧首尾相贯、一气呵成，既符合“有机整体”的原则，又有较强的戏剧性。从这个剧本，我们可以看到“回顾式”结构方法的长处。

再次，采用这种结构方式，可以避免在场面中表现一系列事件的过程（比如，从俄狄浦斯被父亲遗弃到他在无知的情况下杀死父亲等等事件都不必用明场表现了），从而使剧作家能够抓住剧情向高潮推进的时刻，集中笔力，在明场深入揭示主人公的思想、感情和心理活动。而且，由于出场人物相对减少，剧作家的笔力可以集中于主要人物的刻画。总之，剧作家采用这种结构

方式，对于塑造主人公的悲剧形象是很有帮助的。

当然，任何一种结构方式的长处也都是相对的。采用这种结构方法，也给剧作家带来不少困难。一般地说，“回顾式”结构方法，由于人物少，场景变化少，人物行动单纯，写得不好，戏容易平淡无味；同时，由于需要交代的往事很多，处理不好，容易造成场面拖沓、行动进展缓慢，甚至造成情节的停滞、中断。要克服这些弊病，就需要剧作家有相当娴熟的剧作技巧。

索福克勒斯在技巧的运用上，也是成功的。

这里，我们只简括介绍他在《俄狄浦斯王》中运用两种基本技巧的经验。

四、“发现”和“转变”——剧作技巧的运用

采用“回顾式”的结构方法，要把很多往事交代清楚，又不会由于交代往事造成“戏”的停滞，最好的办法，是把交代往事同“戏”的推进结合起来。

所谓“戏”，指的是剧中人物在观众面前所进行的行动，也就是在舞台上通过演员具体的行动具体展开的事件。这些行动（事件）不管发生在什么年代，只要通过演员直观的动作表达出来，对观众说来，就成为眼前正在进行着的。可是，在“回顾式”结构方法中向观众交代的往事，一般只能靠演员的“叙述”，而“叙述往事”并不是“戏”。亚里斯多德早在戏剧的童年时期，就已经明确指出了“戏”和“叙述”的区别。他说：“悲剧是对于一桩严肃、完整、有相当广度的事件的摹拟……它的方式是用动作来表达，而不是用叙述。”（见《诗学》第六章）这种区别是很清楚的。例如，在《俄狄浦斯王》的第二场，主人公向伊俄卡斯忒叙述自己经历过的一个事件：

> 夫人，我告诉你真实情况吧。我走近三岔路口的时候，碰见一个传令官和一个坐马车的人，正像你说的。那领路的和那老年人态度粗暴，要把我赶到路边。我在气愤中打了那个推我的人——那个驾车的；那老年人看见了，等我经过的时候，从车上用双尖头的刺棍朝我头上打过来。可是，他付出了一个不相称的代价，立刻挨了我手中的棍子，从车上仰面滚下来了；我就把他们全杀死了。

这里，对一件往事的叙述是相当详细的。可是，这样的叙述，只能让观众去想象那场争斗的情景，并没有把事件的过程直观地展现在我们面前；就这个事件本身来说，它只是回顾、交代，而不是直观的动作，因此，也不是“戏”。如果剧作家要避免“叙述往事”和“戏”的进展发生矛盾，他必须把这种对往事的“叙述”变成戏，也就是把这类回顾的成分“戏剧化”。要做到这一点，是很不容易的。索福克勒斯在解决这个难题时，运用的基本技巧正是亚里斯多德所说的“发现”与“转变”，而且，他能够把两者在剧情发展中统一起来。

要研究剧作家的这些经验，首先应该对这两种技巧本身作些介绍。

亚里斯多德在《诗学》中把戏剧事件分为两种：“凡事件，按照我们的定义讲来，是连续的、一致的，不通过‘转变’与‘发现’而到达结局，这种事件是简单的事件。凡通过‘发现’或‘转变’或兼此二者而到达结局的事件，则是复杂的事件。”当然，按照亚里斯多德的定义，《俄狄浦斯王》属于后者，因为这出悲剧的布局中包含着一连串的“发现”与“转变”。

按照这位古希腊美学家的解释，“发现”，意味着“从不知转变到知”，主要指主人公对自己同其他人物之间真正关系的“发现”，对自己过去的某些行为产生后果的“发现”，当然也包

含着对自己命运的“发现”。例如，俄狄浦斯逐渐发现自己与被杀死的老人之间是父子关系，发现妻子伊俄卡斯忒是自己的生身之母，同时也就发现了自己杀死那个老人的严重后果。所谓“转变”，实际上是指那些出乎意料之外的突然的“转变”，有人称之为“突转”，也就是，在某种情况下，戏剧情势突然向相反的方向转变。在悲剧中，主要指人物由顺境突然转入逆境。亚里斯多德说：“悲剧之所以能使人惊心动魄，主要靠‘转变’与‘发现’，二者都是布局的成份。”其实，这两者，特别是“转变”，不仅对悲剧十分重要，对其他种类的戏剧也很重要。它们往往是使一部剧作具有戏剧性的重要因素。不过，我们不要把话题扯得太远，还是集中讲《俄狄浦斯王》吧！

亚里斯多德认为：“‘发现’如果同时引起‘转变’，为最好的形式。”他恰恰把《俄狄浦斯王》作为这种“最好的形式”的范例。

确实，在《俄狄浦斯王》的布局中，包含着一系列“发现”与“转变”的成分；而且，两者大都是同时出现的。可以说，这出悲剧的情节，正是在一个接一个的“发现”和“转变”中向前推进的。也正是由于剧作家能够成功地运用“发现”和“转变”的技巧，使两者同时出现，才能把一连串对往事的回顾，同“戏”的推进糅合起来，没有让前者妨害了后者。

俄狄浦斯为解救城邦的苦难，顽强地追查杀死拉伊俄斯的凶手；在追查中，他一步一步发现自己同拉伊俄斯的关系，一步一步接近自己的厄运，直到真相大白，他决心毁灭自己。在这个过程中，剧作家把安排在幕前的往事，一件件交代出来，有如剥茧抽丝，每交代一件，都让俄狄浦斯有所“发现”，同时，也就推动他向“逆境”转变；而这一次一次的“发现”和“转变”，就构成了剧情发展的戏剧性转折。正是由于布局的合理，才使得那些叙述、回顾的内容，同戏的进展融合在一起，前者成为后者的推动力。

例如，在第一场，当俄狄浦斯听到如何才能解救瘟疫的“神示”之后，他毅然向居民宣布：谁要知道杀死拉伊俄斯的凶手，必须据实检举；如果有人匿情不报，定要严惩。他对不知名的凶手发出诅咒：“不论他是单独行动，还是另有同谋，他这坏人定将过着悲惨不幸的生活。我发誓，假如他是我家里的人，我愿忍受我刚才加在别人身上的诅咒。”歌队长在建议他去请问无所不知的忒瑞西阿斯时，顺便对往事做了一点交代：“听说国王是被几个旅客杀死的。”不过，这只是在茫茫黑夜中闪过的一点萤光。紧接着，忒瑞西阿斯出场，在俄狄浦斯的追问下，一句话端出了谜底：“你就是你要寻找的杀人凶手。”从总体结构来看，这是对结局的预示，主人公正是从这里开始向“逆境”转变。当然，脾气暴躁的俄狄浦斯对这个无根无据的结论是不能接受的。于是，他和这位先知发生了冲突。然而，尽管俄狄浦斯愤怒斥责先知是恶言诽谤，甚至怀疑他是受克瑞翁的指使要篡夺王位，可是，这个预示已经把观众的注意力集中于主人公的命运。全剧的总悬念是在这里形成的。无疑，在一场冲突中造成全剧的总悬念，而且悬念本身又十分有力，称得上是精彩的开端。

第二场，是以俄狄浦斯和克瑞翁的冲突开场的。这场冲突由第一场延续下来，主要内容是：主人公追究对方为什么要指使先知对自己进行诬陷，克瑞翁却发誓说自己清白无辜。代表城邦居民的“歌队”和伊俄卡斯忒都劝主人公听信克瑞翁的誓言。在这里，俄狄浦斯的暴躁、发怒，恰恰表现了自己内心矛盾的深重：要相信克瑞翁，就必须正视自己的厄运。紧接着，伊俄卡斯忒询问他和克瑞翁争吵的原因，并开始了对往事的回顾。知道先夫被杀情况的伊俄卡斯忒简括地道出了两件往事：拉伊俄斯在听到“神示”之后，把出生三天的婴儿钉住双足，叫人丢进荒山；拉伊俄斯是“在三岔路口被一伙外邦强盗杀死的”。从全剧的结构来看，俄狄浦斯已经当了十几年的忒拜君王，并一直和伊俄卡斯忒一起生活，却根本不知道这些往事，似乎很不合情理。这是

明显的漏洞，是剧作家的败笔。尽管如此，剧本对回顾往事的处理仍然是成功的。在这里，伊俄卡斯忒回顾往事，并不是静止的交代，而是一个行动——劝说俄狄浦斯不要为先知的预言忧虑；而这些回顾，又在俄狄浦斯的内心激起巨大反响。她为了解除对方的忧虑而回顾往事，回顾的结果却对对方起到意料不到的反作用，这种回顾，就成为戏剧性的动作。同时，我们看到，在伊俄卡斯忒继续回顾往事时，“发现”和“转变”同时出现，剧情一步一步向前推进：

俄狄浦斯　那不幸的事发生在什么地方？
伊俄卡斯忒　那地方叫福喀斯，通往得尔福和道利亚的两条岔路在那里会合。
俄狄浦斯　事情发生了多久了？
伊俄卡斯忒　这消息是你快要作国王的时候向全城公布的。
俄狄浦斯　宙斯呵，你打算把我怎么样呢？
伊俄卡斯忒　俄狄浦斯，这件事怎么使你这样发愁？
俄狄浦斯　你先别问我，倒是先告诉我，拉伊俄斯是什么模样，有多大年纪？
伊俄卡斯忒　他个子很高，头上刚刚有白头发；模样和你差不多。
俄狄浦斯　哎呀，我刚才像是凶狠的诅咒了自己，可是自己还不知道。
伊俄卡斯忒　你说什么？主上啊，我看着你就发抖啊。
俄狄浦斯　我真怕那先知的眼睛并没有瞎。你再告诉我一件事，事情就更清楚了。
伊俄卡斯忒　我虽然在发抖，你的话我一定会答复的。
俄狄浦斯　他只带了少数侍从，还是像一位国王那样

带了许多卫兵？

伊俄卡斯忒　一共五个人，其中一个是传令官，还有一辆马车，是给拉伊俄斯坐的。

俄狄浦斯　哎呀，真相已经很清楚了！……

俄狄浦斯怀着恐惧的心情一步一步追问有关那件往事的情况，伊俄卡斯忒在追问下一点一点叙述真情；前者听到每一点情况都加深了恐惧，同时也引起了后者的恐惧。在这里，回顾成为有力的动作。这些“发现”就引出了情势的转变。俄狄浦斯在恐惧的心情中，叙述了自己的经历。主人公的大段回顾，包含着丰富的心理内容：他对自己的前途、命运怀着恐惧，却又对自己经历中的已知成分同伊俄卡斯忒的回顾之间存在着矛盾抱有希望。在这一场的后半部，无论是俄狄浦斯，还是伊俄卡斯忒，都还存有侥幸心理。这是因为：其一，还没有证实俄狄浦斯就是拉伊俄斯丢弃的婴儿；其二，当事人说杀死拉伊俄斯的是“一伙强盗”，而俄狄浦斯在三岔路口时却是孤身一人。要把剧中人的侥幸心理彻底打消，还需要有新的发现。在这一场结束的时候，尽管观众对那个谜底已经可以预见了，但留下的悬念还是足够的：不可避免的新的“发现”将会怎样出现？俄狄浦斯将要怎样面对他的厄运？

在第三场，新的“发现”和新的“转变”又同时发生了。不过，剧情发展在这里出现了跌宕。俄狄浦斯急于询问的对象——目睹拉伊俄斯被杀的情景、又知道婴儿下落的“牧人”还没有回来，却从科任托斯来了一个“报信人”。他带来的消息足以让主人公振奋：波吕玻斯死了，城邦居民要他回科任托斯继承王位。这个消息意味着，关于俄狄浦斯注定要杀父的“神示”已经不会应验了。伊俄卡斯忒听到消息十分高兴，甚至连“神示”本身都发生怀疑：“啊，天神的预言，你成了什么东西了？

俄狄浦斯多年来所害怕的，所要躲避的正是这人，他害怕把他杀了；现在他已经寿尽而死，不是死在俄狄浦斯手中的。”俄狄浦斯在兴奋时竟然对“神示”进行攻击：“这似灵不灵的神示已被波吕玻斯随身带着，和他一起躺在冥府里，不值半文钱了。”当然，我们决不能把剧中人物对“神示”的怀疑，看成是剧作家对“神主宰一切”这一观念的否定。在结构上，这只是为最后揭示这一观念所作的准备。事实上，“报信人”传来的消息，只不过是为汹涌的洪水筑起一道并不坚实的土堤，它暂时拦住洪水，却使它蓄积起来，当这道土堤崩溃之时，激流就会更凶猛地直滚而下。俄狄浦斯否定了“神示”的一半，却还忧虑那另外的一半：“可是我害怕那活着的妇人。”因此，他不敢回科任托斯继承王位。“报信人”为了说服主人公返回城邦，又继续回顾“往事”，说明真相，告诉主人并不是波吕玻斯的儿子。紧接着，在主人公的追问下，他把自己从忒拜牧人手中接过婴儿、波吕玻斯收留婴儿的过程叙述出来。回顾造成了新的“发现”，情势同时发生了意料之外的“突转”。亚里斯多德把这场戏称为处理“发现”和“转变”最精彩的例证：“报信人本是来安慰俄狄浦斯，解除他害怕娶母为妻的恐惧心理的，但由于他泄露了俄狄浦斯的身世，以致事与愿违”。他称赞这场戏，不仅因为它富有戏剧性，而且是出于如下理由：“‘发现’与‘转变’必须由布局的结构中产生出来，成为前事的必然或或然的结果。两桩事是此先彼后，还是此因彼果，这是大有区别的。”他认为，上述这场戏中的“发现”和“转变”，完全符合这个原则。

亚里斯多德提出的这个原则，同他关于“有机整体”的美学主张是一致的。“发现”，如果指的是对剧中人物相互关系真相的发现，指的是剧中人物对自己厄运的发现，而这种“发现”又是在回顾某些往事时出现的；那么，它要同时引起剧情的

“突转”，就需要在回顾的往事和现在发生的事情（“突转”）之间，找到因果关系。往事成为推动剧情发展的因，回顾往事引起“发现”，“突转”同时出现，后者是前者的必然结果，报信人为了解除主人公的恐惧心理，无意中却打破了后者存在的侥幸心理，使他陷入对命运的更大恐惧之中。这是情节中的“转变”，它伴随发现而来，而造成这个“转变”的因，恰恰在于那些往事。在这里，幕前的往事和情节的“突转”，不仅仅是往事发生于前，突转发生于后；也就是说，过去的事件（回顾成分）同目前发生的事件（主人公在剧中的中心行动）不仅有时间顺序的联系，而且有着因果联系。正是这种因果联系，使全剧把回顾成分同主人公的现实行动融合起来，成为一个“有机整体”。

在第三场，由报信人的消息筑成的那道土堤，由于对往事的回顾，很快就崩溃了。从此开始，剧情直线推进。在第四场，“牧人”的出现，将仅存的一点疑团打开了，主人公的悲剧命运揭晓，我们看到的是一个悲惨的结局……

“发现”和“转变”，是西方戏剧创作中常用的结构技巧。古希腊悲剧家曾经广泛运用这些技巧，而最早解释它们的则是亚里斯多德。当然，这些悲剧家对这些技巧的运用，往往同他们的宿命的观念掺和在一起。《俄狄浦斯王》就是如此。尽管这样，我们排除那些观念，仍然可以从这部剧作中研究这些技巧，从中吸取一些有益的经验。

五、“歌队”及其作用

在《俄狄浦斯王》的人物表中，有这样的出场人物：“歌队——由忒拜长老十五人组成。”同一作家的《俄狄浦斯在科罗

诺斯》中，出场人物表中也有“歌队”。但却说明：“由十五个科罗诺斯乡的长老组成。”埃斯库罗斯的悲剧《普罗米修斯》的歌队，则是“由俄刻阿诺斯（传说中河的主神）的十二个女儿组成”。另一出悲剧《美狄亚》（欧里庇得斯的著名悲剧）中的歌队，则是由科任托斯城邦的十五名妇女组成。总之，在古希腊悲剧中都有“歌队”，它由身分不同的人物组成，都作为剧中的出场人物。

“歌队”，是古希腊戏剧所共有的，在剧本和演出中都占居重要地位。在开始，歌队队员约有五十人，后来改为十二人，索福克勒斯又增加到十五人。在演出时，歌队队员的服装色彩鲜明醒目，可以起到装饰舞台场景的作用；歌队有歌有舞，可以活跃舞台的气氛。当然，歌队的作用并非仅限于此。实际上，在古希腊很多剧作中，特别是索福克勒斯的悲剧中，歌队是剧本全体结构的有机组成部分。

古希腊的悲剧结构有固定的程式。“悲剧分‘开场’、‘场’、‘退场’与合唱部分（此部分又分‘进场歌’与‘合唱歌’），以上各部分为一切悲剧所共有。”（《诗学》）可见，歌队在这个结构体系中占居重要的地位。我们通过《俄狄浦斯王》可以看出这种结构程式的全貌。

首先是“开场”。由出场人物介绍剧情发生的地点、主要人物的情况，并引出剧情的线索。这时歌队并不出场。

接下去是“进场歌”。歌队进场，是大段的合唱歌曲。在这出悲剧中，由十五名忒拜城长老组成的歌队，在进场歌中，主要是代表城邦居民向神祈祷：“这无数的死亡毁了我们城邦……为了解除这灾难，宙斯的金色女儿啊，请给我们美好的帮助。”这祈祷的场面，很像歌剧的序曲，又像话剧中开端部分的群众场面。

“进场歌”之后，是剧本的主体部分：一般是由三场至七场戏与相应数目的“合唱歌”交织而成。在《俄狄浦斯王》中，

是由四场戏与四支合唱歌构成的，其次序是第一场、第一合唱歌……第四场、第四合唱歌。不论是在“合唱歌”中，还是在“场”中，歌队的作用都十分重要。亚里斯多德对“歌队”的处理提出明确要求：“歌队应该作为演员看待；它应该是整体的有机部分，应该参与剧中的活动——应该像索福克勒斯剧中的歌队，而不该像欧里庇得斯剧中的歌队。”（《诗学》第十八章）确实，在《俄狄浦斯王》中，歌队在“进场歌”中已经开始“参与剧中的活动”了：他们不是剧情的旁观者，而是对本城邦的灾祸忧心忡忡，向神祈祷解救城邦的苦难。而且，这样的作用在“合唱歌”和“场”中，就更为明显了。

亚里斯多德认为：不能把“合唱歌”处理成与剧情无关的“插曲”，应该成为剧本“整体的有机部分”。剧本的第一场，是以俄狄浦斯同先知的冲突作为基本的情节内容。在这场戏的结尾处，先知在愤怒中向俄狄浦斯预言了那个悲惨的命运：“你刚才大声威胁，通令要捉拿的，杀害拉伊俄斯的凶手就在这里；表面看来，他是个侨民，一转眼就会发现他是个土生土长的忒拜人，再也不能享受他的好运了。他将从明眼人变成瞎子，从富翁变成乞丐，到外邦去，用手杖探着路前进……”在发出这个预言之后，先知和俄狄浦斯一起退场，“第一合唱歌”开始。歌队在“合唱歌”中代表城邦居民对先知的预言发表议论：“那聪明的先知非常的，非常的使我烦恼，我不能同意，也不能承认；不知说什么好！我心里忧虑，对现在和未来的事都看不清。”这群忒拜城的长老，既不愿意相信他们崇敬的君王会成为罪人，又无法解释先知的预言。他们内心矛盾重重，莫衷一是。他们一面极力为主人公辩护：“我们看见过他的聪明，他经得起考验，他是城邦的朋友；我相信，他决不会有罪。”一面又无法接受俄狄浦斯对先知和克瑞翁的控告：“直到如今，我从来没有听说拉布达科斯家族（指克瑞翁，他是拉伊俄斯的妻弟，拉布达科斯是拉伊

俄斯的父亲——引者）和波吕玻斯的儿子之间有过什么争吵，可以用来作证据攻击俄狄浦斯的好名声。”这只合唱歌，恰如其分地反映了城邦居民面对突然事变时的复杂心境，也很能影响观众的情绪，进一步加强了第一场造成的悬念。在这出戏里，剧情在一个又一个“发现”和“转变”中向前推进，“合唱歌”的内容也随着剧情的推进不断发展深化。在第四场，俄狄浦斯已经最终发现自己的厄运。与剧情的发展相适应，在“第四合唱歌”中，歌队不仅对这个悲惨的结局发表感慨：“凡人的子孙啊，我把你们的生命当作一场空！谁的幸福不是表面现象，一会就消灭了？不幸的俄狄浦斯，你的命运，你的命运警告我不要说凡人是幸福的。”这些慨叹，既可以看成是城邦长老们的心声，也可以看作是剧作家对这场悲剧的评语。

在各“场”中，歌队就不仅仅对剧情发表感想、议论，而且，常常直接进入场面，与主人公交流，参与到中心行动中去。在古希腊戏剧各“场”的演出中，歌队一般是背向观众，观看剧中人物的表演。可是，他们并不是“旁观者”。在《俄狄浦斯王》的第三场，当科任托斯的“报信人”出场时，他和歌队有以下的对话：

报信人　啊，客人们，我可以向你们打听俄狄浦斯王的宫殿在哪里吗？最好告诉我他本人在哪里，要是你们知道的话。

歌　队　啊，客人，这就是他的家，他本人在里面；这位夫人是他的儿女的母亲。

在这里，歌队是以城邦居民的身分进入场面的。

不仅如此，在有些“场”中，歌队还直接同主人公对话，甚至发生一些矛盾。例如在第二场，当俄狄浦斯和克瑞翁发生冲

突之后，是歌队与俄狄浦斯的直接“对话”：

歌　　队　请你尊重他，他原先就不渺小，如今发了誓，就更显得伟大了。

俄狄浦斯　那么你知道要我怎么样吗？

歌　　队　知道。

俄狄浦斯　你要说什么快说呀。

歌　　队　请不要只凭不可靠的话就去控告他，侮辱这位发过誓的朋友。

俄狄浦斯　你要知道，你这要求，不是把我害死，就是把我放逐。

歌　　队　我凭众神之中最显赫的赫利俄斯起誓，我决不是这个意思。我要是存这样的心，我宁愿为人神所共弃，不得好死……

在这里，歌队扮演的是一个具体的人物：忒拜城的长老——俄狄浦斯可以与之倾心交谈的亲近人物（俄狄浦斯称之为“忠实的伴侣”）。像这样的“对话”，实际上构成了一个戏剧性的场面。

在“场”和“合唱歌”之后，是“退场”，它紧接最后一只“合唱歌”，作为全剧的结局。在“退场”中，“歌队”的作用与各“场”相同，无须重复。

在古希腊悲剧中，歌队还有另外的作用。希腊国家剧院院长米诺蒂斯说过：“载歌载舞的歌队是悲剧的抒情成分。”不仅是“进场歌”，还有“合唱歌”，都包含着诗、音乐、舞蹈的成分，在整个演出中，它们的抒情力量是很强的。剧作家不仅可以用它们抒发对剧中人物、事件的感想，也可以借以升华剧情所蕴寓的思想、感情。因此，它们不仅能渲染气氛、创造意境，激发观众的感情；也具有发人深思的力量。当然，在完整的戏剧创作和演

出中，抒情成分应该和戏剧成分结合起来。如果说，希腊悲剧的戏剧性成分在于它的事件、冲突、情节，在于人物的行动；那么，抒情的合唱部分就不应与它们无关，而需要融合于事件、情节、行动的发展之中，与戏剧性的成分结合起来。在这方面，《俄狄浦斯王》也是很成功的。我们看到，在这出悲剧中，无论是“进场歌”，还是“合唱歌”，歌队的唱词（诗）都很有抒情的力量；同时，它们又都与全剧情节的发展揉在一起，达到了比较完美的融合。

古希腊悲剧起源于“酒神颂”，是用歌舞形式叙述酒神的事迹。到了公元前 6 世纪，有人在歌舞中增加了一个“应和人”，可以轮流扮演几个人物，但他只能和歌队长应答对唱。从此，歌舞中增加了“对话”成分，也相应消弱了用歌队叙事的任务，但抒情的作用却依然存在。埃斯库罗斯又增加了一个演员，由两个演员变换面具扮演不同的角色；这样，在一个场面中同时有两个人物出场，就可以通过对话和动作表现比较复杂的冲突和事件，戏剧成分大大增加。索福克勒斯把演员增加为三个（不算歌队）。在《俄狄浦斯王》中，虽然全剧出场的人物较多，但每个场面中同时出场的却不超过三人。这也是受演员人数的限制。由此可以看出，从歌舞表演的“酒神颂”到索福克勒斯的悲剧，随着戏剧性成分的增加，歌队叙事的任务逐渐减少，到了索福克勒斯的悲剧，歌队的主要任务已经不是叙事了。与此同时，抒情成分的性质也在逐渐发生变化——逐渐与戏剧成分融合统一。严格地说，用歌队的歌舞去叙述事件，并不是真正的戏剧。脱离剧情发展去追求抒情，也是戏剧所排斥的。无疑，索福克勒斯把歌队作为戏剧整体的有机部分，并把“叙事”（回叙往事）和戏剧动作统一起来，把抒情成分和戏剧成分融合起来，这正是戏剧创作臻于成熟的标志。

莎士比亚的悲剧《马克白斯》

从索福克勒斯到莎士比亚，这中间跳过了二十个世纪的时间跨度。在欧洲的历史上，这二千多年间经历了奴隶制从全盛到解体的过程，又经历了中世纪封建主义的统治。从戏剧艺术发展史的角度来说，这段时间也并不是空白：古罗马戏剧家普拉图斯、太伦斯为我们留下了一批喜剧作品；在中世纪，有宣传宗教道德观念的“神秘剧”、“奇迹剧”、“道德剧”等等。可是，这部《世界名剧欣赏》的任务并不是综述历史的发展；因此，我们不妨跨过这段历史长河，从人类戏剧历史的第二个繁荣时期精选一二珍品，进行剖析。

我们首先选取的是莎士比亚的著名悲剧《马克白斯》。

提起莎士比亚的名字，是举世皆知的。这位被誉为“时代的灵魂”的英国诗人、剧作家，生于公元1564年，死于1616年。作为一位诗人，他留给我们两首长诗和一百五十四首十四行诗；作为一位剧作家，他在二十多年的时间内，写下共三十七部剧作，其中有悲剧、喜剧、历史剧和传奇剧（又称“浪漫剧”）。一般将他的戏剧创作划分为三个时期，即：第一时期（1590年到1600年），写的剧本包括《亨利六世》、《理查三世》、《理查二世》、《亨利四世》、《亨利五世》以及《约翰王》等历史剧，《错误的喜剧》、《驯悍记》、《维洛那二绅士》、《爱的徒劳》、《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《温莎的风流娘儿们》、《无事生非》、《皆大欢喜》、《第十二夜》等喜剧，还有一部早期悲剧

《罗密欧与朱丽叶》；第二时期（1601 年到 1608 年），他虽然也写了几部喜剧，如《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《终成眷属》、《一报还一报》等，但主要是写悲剧，其中包括著名的“四大悲剧”《哈姆莱特》、《奥赛罗》、《李尔王》、《马克白斯》以及《雅典的泰门》、《安东尼与克莉奥佩特拉》等；第三时期（1609 年到 1613 年），主要写的是“传奇剧”（“浪漫剧”），主要剧本有《辛白林》、《冬天的故事》、《暴风雨》等。在我国，从五四运动以后，已经开始翻译莎士比亚的剧本《哈姆雷特》、《罗密欧与朱丽叶》等。在此之后，我国著名的翻译家曹未风和朱生豪陆续系统地翻译莎氏的剧作，朱生豪在生前共译了三十一部剧作。在 1964 年，为纪念这位剧作家诞生四百周年，出版了《莎士比亚戏剧集》；1978 年，又对译文作了校订，并补齐缺译的剧本及诗歌，重新出版了《莎士比亚全集》。

悲剧《马克白斯》写于 1606 年，是莎士比亚中期的杰作之一。不久前，中央戏剧学院曾经上演过这部悲剧。它不仅是誉满全球的最优秀的悲剧著作之一，也是中外美学家、戏剧研究家们瞩目的对象。在今天，要把研究这部名著的论文收集起来，大概足够开办一个规模可观的展览室。在这些论文中，对这部剧作的思想和艺术成就，有各种各样的解释，有不同观点的论争。如果说，这部名著是戏剧宝库里的一颗瑰宝，它却不是纯净透明、一眼可以看穿的水晶，而是一颗闪耀着五光十色的、灿烂夺目的宝石。它正是以色调、形象、思想的复杂性和丰富性，把成百上千位研究家吸引到自己的面前，为解释它、研究它而大显身手。仅就这一点，它就很值得我们认真攻读。而且，这部剧作确实熔铸了莎士比亚出众的才华，为后世的同行们提供了学习创作经验的宝藏。如果我们深入其中，就可以广取博收，受益无穷。

在很多研究莎士比亚的论著中，对于剧作家所处时代的经济、政治、思想、文化状况，都有较详细的介绍。为此，我们不

妨略去对历史情况的介绍，用有限的篇幅集中分析剧本，介绍剧作家在这部剧作中丰富的创作经验。

一、一个独特、复杂的悲剧形象

在中央戏剧学院公演《马克白斯》时，我曾经听到这样的疑问："这出戏把一个杀人犯当作主人公，能说是悲剧吗？上演这样的剧本有什么意义呢？"

究竟选取什么样的人物作为剧本的主人公，这是剧作家的自由。莎士比亚把一个杀人犯作为剧本的中心人物，这是无可指责的。问题似乎就在于：马克白斯能够称为悲剧主人公吗？如果说，他能够成为悲剧人物的话，这个悲剧形象的社会意义又在哪里呢？

按照亚里斯多德的悲剧观：悲剧必须"唤起悲悯与畏惧之情"，而一个极恶的人转入逆境，就不能唤起这种情感。然而，马克白斯却是一个祸国殃民的凶手和暴君，他罪大恶极，死有余辜：

> 就是从可怕的地狱的大军里，也走不出一个魔鬼来，能够在该死的犯罪行为上，比得过马克白斯。
>
> （第四幕第三场）

为了篡得苏格兰的王位，他亲手谋杀了贤明、仁慈的邓肯王，为了保住这顶从血泊中抢来的王冠，他接连不断地派凶手进行杀戮：先是谋杀了忠勇的大将班郭，又杀死了同朝贵族玛克多夫的妻儿。真可谓："万事凡自恶处始，它们要想发展壮大，也只有再向恶处行。"而且，这个嗜血的暴君，把好端端的苏格兰变成

了一座灾难无边的地狱：

> 在每一个新来的清晨里，都有新寡妇在号啕，新孤儿在哀哭，新的苦难上冲到天庭，叫天空都震响起来，就好像它同苏格兰一样也有感觉，声声地喊叫着痛苦。
>
> ……在那里，除了什么都不知道的人，谁也没有一点笑脸，在那里一天到晚都是响彻天空的叹息，呻吟与号叫，可是谁也不理睬；在那里，强烈的痛苦简直似一种流行的时髦的事。在那里到处是下葬的钟声，人们连打听的兴趣都没有了……
>
> （第四幕第三场）

但是，疯狂的谋杀，却使这个暴君陷入了绝境："现在每一分钟都有人叛变，都在狠狠地批评他的篡位行为。"全国的复仇者聚集到王位合法继承人麻尔扎的麾下，汇合英格兰王室军队，组成一支讨伐大军，把马克白斯送进了坟墓。在剧本的结尾处，我们看到的是讨伐者提着他的人头……

可见，马克白斯既不是由于把火种偷送人间而受众神惩罚的普罗米修斯，也不是无意中犯下过失而未能逃脱厄运的俄狄浦斯。一般地说，看到恶人遭到应得的惩罚，人们只会感到欣喜快慰，似乎不会"唤起悲悯与畏惧之情"。不过，这部剧作并非如此简单。在读剧本和看演出时，我们的感情是复杂的。马克白斯的行动和结局唤起的感情并不是单一的，这中间也包含着亚里斯多德所要求的那种情感。

别林斯基在谈到这部悲剧时说："莎士比亚笔下的马克白斯是一个坏蛋，但却是一个具有深刻而强大的灵魂的坏蛋，因此，他唤起的不是反感，而是同情。你会看出他是这样一个人，他包

含着胜利与失败两者的可能性。如果是另外一个方面。他就可能变成另外一个人。”这段话，可以帮助我们理解这个复杂的形象。

不过，我们最好暂且离开抽象的议论，从剧本所塑造的形象中去寻找这些问题的答案。

在这出悲剧的帏幕刚刚打开的时候，苏格兰国王正在军帐里等待前线的消息，这里正在进行一场镇压叛乱的鏖战。我们没有看到战场拼杀的场面，只是从报信的班长的叙述中认识了马克白斯：

班长　……无情的麦克唐华——真不愧是个叛徒，为了造反，无数的天生恶性他全都占有——他从西方的岛上还源源不断地得到轻重兵源的补充；而命运女神，简直像他的老姘妇一样，看着他这该死的狠斗微笑。但是这一切都不济事：因为勇敢的马克白斯——他真不愧这勇敢的称号——根本就没有把命运看在眼里，他舞动着那柄杀人都冒了烟的钢刀，像勇敢的宠儿似的，砍开了一条道路，一直冲到了那奴才的面前：用不着握手，也用不着说再会，一下子就把他从肚脐挑开到了下巴，割下他的头就把他放在我们的城头上。

邓肯　啊，好英勇的表弟！真不愧是个高贵的人物。

（第一幕第二场）

在这里，马克白斯是一个高贵、勇敢的苏格兰大将，他重视荣誉，藐视命运，无所畏惧，战功显赫。他在镇压叛乱者的战场上功勋卓著，不仅获得邓肯王的恩宠，也博得满朝贵族的仰慕。面对国王那些动人的赞誉，他既不是居功自傲，也没有过分的谦

卑，而是坦荡自若，恰如其分：“我的天职就应该效忠与尽责，因此在履行职责的当中，我就已经得到了报酬。”别林斯基所说的“深刻而强大的灵魂”，大概就包含着这种高贵、勇敢的天性。这种天性，使他获得了人世间最宝贵的东西：“英名与德行”。

在剧本中，马克白斯夫人曾经对丈夫的天性进行深刻的剖析：

> ……你想望伟大，也不是没有野心，但是你却没有那必不可少的毒辣：你想爬到高处，但是你却想用什么圣洁的手段；你不肯昧天欺人，但是你却天天想个不停……
>
> （第一幕第五场）

假如他想望伟大，渴慕更高的荣誉，而确实又能“不肯昧天欺人”的话，他有足够的才力得到应该获得的一切。邓肯王的许诺就是保证：“我才不过是开始提拔你，我还要细心的培植你，叫你充分地飞黄腾达。”假使他在保卫苏格兰的战场上死去，那也不失为一个英雄的归宿，也称得上是“胜利”了。问题恰恰在于：他没有沿着这条胜利的道路走下去，反而抛弃了“圣洁的手段”，丢掉“不肯昧天欺人”的信念，向罪恶的地狱滚落下去；他只能走那条“失败”的歧路了。

假如莎士比亚只是一般地记述马克白斯毁灭的过程，这出悲剧大概也就不会如此深刻，悲剧应有的感情也许不会如此强烈。这既不是一部英雄悲剧，也不是《俄狄浦斯王》式的“命运悲剧”，更不是一般的宣传惩恶扬善思想的“情节剧”。作为一部杰出的悲剧，它的深刻恰恰在于：剧作家不仅表现了马克白斯犯罪、失败的过程，而且把这个主人公精神沉沦、天性泯灭的痛苦历程深刻地展现在我们面前。我们看到，这个天性高贵、勇敢的

苏格兰大将，在向地狱之门跨进的每一步，都经受了剧烈的精神搏斗，这种搏斗是那样惊心动魄，又是那样发人深思。可以说，主人公形象的悲剧效果，主要就产生在这种搏斗之中。

在弑君之前，马克白斯在荣誉与罪恶、胜利与失败的十字路口痛苦地搏斗着：

> 如果谋害了他就能够掩盖起来一切痕迹，只要干成了这件事就能够大功告成，如果干完了就一切全成，那么最好还是赶快做；可是这一下子却是，不是取得一切，就得葬送一切；而且在这时间的汪洋的沙滩上，我们还要把整个的未来都拿来孤注一掷……

> 我们不要再进行这件事了：他近来封了我的爵位；各等人都对我赞不绝口，这好比是一种新衣裳才穿上不久，还是不要马上就把它丢了吧。

如果他在此时此刻悬崖勒马，仍然可以走完那条胜利的道路。但是，他已经不能走那条路了。经过一番痛苦的搏斗，权欲和野心把他推向地狱之门：

> 我的决心已定，我要紧张起我全身的官能脉络去干这一件惊天骇人的事。
>
> 走吧，先去用最美丽的笑脸把众人笼络：
>
> 虚伪的脸色必须把狠毒的心事藏在心窝。

在这里，马克白斯就像一个人生赌场中的赌徒，决定把自己的命运拿来孤注一掷了。他把匕首捅进邓肯的胸膛，总算得到了那顶王冠——他所想望的东西。与此同时，他却丧失了自己已经

获得的一切：

……从今以后，在这人间没有什么值得留恋的事：一切全是虚空，英名与德行已经一去不复返了，生命的美酒已经饮尽……

请看，这个凶手和暴君，在罪恶的道路上似乎并没有完全丧失理性。他拿着血腥的屠刀，为了实现权欲和野心，一次又一次地谋杀别人；与此同时，他又用这把屠刀一次又一次地戕害自己的灵魂。权欲和野心促使他在犯罪的道路上不能止步。同时，每犯下一桩罪行，他都要经受深重的精神折磨。如果说，剧作家并没有让我们听到邓肯被谋杀的呼救声；他却用马克白斯在进行灵魂自我戕害的呻吟声和叫喊声，震憾我们的心灵：

一天到晚受尽折磨，同一个受苦刑的犯人似地一会也得不到安宁。

我的心里到处都爬满着毒蝎！

一个凶手和暴君犯下的血腥罪行，只能引起我们的愤怒和憎恶；而马克白斯的形象却能唤起强烈的悲剧感情。原因正在于，莎士比亚并不是一般地揭露这些罪行本身，而是着力于展示主人公从荣誉的峰顶跌进罪恶深渊的人生道路上隐秘的灵魂活动。这位剧作家的笔，就像一把锋利的解剖刀，把悲剧主人公精神世界痛苦斗争的过程剖析得淋漓尽致。我觉得，悲剧所以能唤起“畏惧与悲悯之情”，悲剧所具有的社会意义，主要都在这里。

这是一部什么样的悲剧呢？

由于马克白斯是一个“恶人”，有人称这部剧作为“恶人的

悲剧”。因为马克白斯的行动包含着道德的内容，有人则称之为“道德的悲剧”。由于剧本的长处在于刻划复杂的人物性格，而主人公所以由“英名与德行”兼备变成罪恶深重的暴君，主要原因在于他复杂的性格，在于性格本身的矛盾；因此，又有人说它是“性格的悲剧”。无疑，从某个角度来说，这些说法都各有道理，都在某种程度上说明了这部剧作的特征。

但是，我觉得，《马克白斯》是一部深刻的“社会悲剧”。

人们称莎士比亚为“时代的灵魂”，他确实无愧于这个称号。在另一部悲剧中，作家曾经通过主人公之口说过：“自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然，显示善恶的本来面目，给他的时代看一看它自己演变发展的模型。”（《哈姆莱特》第三幕第二场）莎士比亚的“四大悲剧”都体现了作家的这种戏剧观，《马克白斯》也是如此。

这部剧作，取材于中世纪苏格兰的历史故事，但是，它写于1606年，剧作家在把历史故事改造成悲剧内容的时候，把自己对17世纪初社会生活的感受，熔铸于悲剧形象的塑造之中。

在当时（17世纪初），英国是欧洲资本主义最发达的国家，正处于资产阶级革命的前夜。莎士比亚是一个资产阶级人文主义者。人文主义者反对神权和禁欲主义，要求个性解放，强调人的尊严、荣誉和进取心。正因为如此，恩格斯称文艺复兴时代为“巨人时代”。在这部悲剧中，马克白斯原来所具有的高贵、勇敢的天性，对荣誉和事业的追求，都或多或少地反映了人文主义者的要求。但是，在这个时代中，在资本主义原始积累的过程中，资产阶级利己主义的本性已经充分暴露，随之而来的是贪婪、野心、无休止的追求私欲，以及这些东西所造成的社会犯罪。面对这种社会罪恶的发展，莎士比亚的人文主义理想同社会现实发生了尖锐矛盾，这种思想危机在创作中有明显反映。在他创作的第一个时期，不仅在喜剧中洋溢着理想的光芒和乐观精

神，就是在悲剧（《罗密欧与朱丽叶》）中，也充满“青春与春天”的气息。可是，在第二时期写出的几部悲剧中，这种气息不见了，严酷的斗争取代了乐观精神。在《哈姆莱特》中，主人公面对那个“牢狱”般的社会，意识到自己肩负“重整乾坤”的使命，却感到身孤力单，每走一步都是矛盾深重；在“理想”方面他是一个“巨人”，在“实践”方面却是弱者。最后，他终于和恶势力同归于尽。在《奥赛罗》中，一位身经百战、无往不胜的沙场老将，面对现实中邪恶势力的进攻，却完全解除了武装，失去了防御能力，终于酿成了一场怵目惊心的悲剧。在《李尔王》里，一个至尊的国王变成了乞丐，穷途潦倒的境遇使他的人性复苏；同时，我们通过这样的故事，看到了利欲怎样撕破了父女关系，看到了一幅世态炎凉、冷酷无情的时代风俗画。在《雅典的泰门》里，剧作家则对金钱的罪恶进行无情揭露：

> ……这东西，只这一点点，就可以使黑的变成白的，丑的变成美的，错的变成对的，卑贱变成尊贵，老人变成少年，懦夫变成勇士。

马克思称赞说：“莎士比亚绝妙地描绘了货币的本质。”同样，在《马克白斯》中，他把主人公写成一个本来可以成为“巨人”的高贵、勇敢、无畏的大将，却又让他在权欲和野心的引诱下，走完了犯罪和毁灭的道路。而且，剧作家不仅把马克白斯个人沉沦、毁灭的过程展示给我们，还进一步把这个野心家给苏格兰国家造成的深重的灾难展现出来。如果说，马克白斯的悲剧根源在于他不能抵御权欲和野心的引诱，在于这种邪恶力量侵蚀了他原有的天性；那么，这位主人公性格中两种力量的搏斗，也正是那个时代两种社会力量相互斗争的具体体现。也就是说，莎士比亚通过悲剧主人公沉沦、毁灭的过程，揭示了他那个时代尖锐的社

会问题。

莎士比亚是一个人文主义者，在政治上又是一个“开明君王”的拥护者。他反对暴君的虐政，深刻揭露这种暴政给社会造成的祸害；同时，他并不反对君主政体，只是把国家的希望寄托于开明君王施行的仁政。这种政治主张在悲剧中有明显的体现。在第四幕第三场，他一面让玛克多夫对马克白斯进行诅咒，一面又把批判的锋芒指向所有的暴君：

> 天生的毫无节制的放肆行为自然是一种暴虐；有许多本来是好好的国王，都为了这个就过早地把基础掏空，而许多国王都因而身败名裂。

与此同时，他却通过苏格兰王位继承人麻尔扎说出“理想君王”所应该具有的品德：

> ……正直，诚实，节制，稳重，宽大，坚定，慈悲，谦逊，勇敢，忍耐，不怕艰难，忠于职守……

在悲剧的结尾处，玛克多夫提着马克白斯的人头，对即将加冕的麻尔扎衷心祝贺：

> 万岁，国王！因为你就是国王了！你看，这边就是那个横征暴敛的万恶的头！这时代已经自由：我看见你的身边站满了你全国的英雄豪杰，他们都在心里暗暗地高呼着我的祝贺；我要替他们一起高声欢呼：万岁，苏格兰王！

这种祝贺，是向开明君主的颂词，也是剧作家对暴君发出的

警告。

莎士比亚的这种政治主张，在同时期的其他悲剧中，也有不同程度的表现。在《哈姆莱特》中，剧作家把被谋害的老丹麦王和篡位的克劳迪斯进行对照："这样好的一个国王，比起当前这个来，简直是天神和丑怪。"在《李尔王》中，李尔本是一个昏聩的庸君，剧作家把主人公放在特殊的境遇中，让他在严酷的现实中完成道德的洗礼，并在死前对自己的昏庸、暴虐进行忏悔。

莎士比亚生活的时代，资产阶级同王权结成的联盟已经开始解体，两个阶级的矛盾日益激化，资产阶级革命尚未完成。剧作家在悲剧中表现的种种矛盾现象，正是社会矛盾的反映。

二、外部冲突与内心冲突

我们说《马克白斯》是一部"社会悲剧"，正是因为它深刻地反映了社会生活的矛盾，通过主人公的悲剧形象揭示了尖锐的社会问题；同时，马克白斯未能成为一个"巨人"而走上沉沦、毁灭的道路，有着深刻的社会原因。

同时，《马克白斯》又是一部杰出的"性格悲剧"。这是因为，主人公沉沦、毁灭的悲剧道路，既不是受"神"的主宰，也不是由于"命运"的支配，而是他的性格中复杂因素相互斗争的必然归宿。也就是说，他走的道路，他的悲剧结局，都源于他的性格。

其实，莎士比亚的著名悲剧，都可以说是"社会悲剧"与"性格悲剧"的统一体。他总是把性格塑造同揭示复杂的社会矛盾溶合起来。他善于塑造生动、丰满、复杂的性格，善于把错综复杂的社会矛盾渗透在错综复杂的人物关系之中，渗透在复杂的性格之中，把深邃、隽永的思想熔铸于艺术形象之中。

莎士比亚的悲剧是以塑造丰富、复杂的性格著称于世的，别林斯基对这位剧作家的卓越才能曾经热情称赞："莎士比亚笔下的每一个人物都是生动的形象，里面没有一点抽象的东西，却好像没有经过任何修改和变更，整个儿从日常现实中撷取过来似的。法国人曾经认为（现在也仍旧这样认为，虽然说法相反），典范是散处自然界的同一概念的特征的汇集。按照这个美妙的论点说来，恶徒必须把全部奸恶萃于一身，正人君子必须把全部美德萃于一身，因而也就没有任何个性……莎士比亚是这种可怜理论的绝对的对立物。"[①] 当然，别林斯基并不是否定塑造"典型"。所谓"没有经过任何修改和变更"，决不意味着把生活中的某个人自然主义地搬到作品中来。他曾经说过："典型的本质在于：例如，即使在描写挑水人的时候，也不要只描写某一个挑水人，而是要借一个人写出一切挑水的人。"[②] 在别林斯基看来，典型化并不等于抽象化，典型人物决不应该是某种善恶观念的图解物；他所反对的只是用人物图解观念的倾向，他赞扬的是莎士比亚剧中人物的真实性和现实性。莎士比亚剧作中的很多人物，都具有生动、丰富的个性，因而才是活生生的、真实而又生动的形象。马克白斯就是这样的形象。

正像有些人所说的，马克白斯是一个"恶人"。但是，他既不是"恶"这种观念的图解物，也不是"把全部奸恶萃于一身"的"典范"。他既不同于《奥赛罗》中的埃古，也不同于《哈姆莱特》中弑君篡位的克劳迪斯，他就是他自己。在莎士比亚的剧作中，每一个人物都是独特的，它们决不会彼此雷同。马克白斯，这是一个由多种矛盾因素溶合而成的复杂的性格。当我们刚

---

① 引自《别林斯基选集》第 1 卷，满涛译，人民文学出版社出版，第 428 页。

② 引自别林斯基：《别林斯基论文学》，梁真译，新文艺出版社 1958 年版，第 129 页。

刚见到他的时候，他的天性高贵、勇敢、无畏，又有几分残酷；他追求荣誉和尊严，又怀有权欲和野心；他深受权欲和野心的诱惑，又不想逾越道德的藩篱；他受着情欲的熬煎，又受着理智的约束。假如他能够用理智战胜情欲，用道德抵御住野心和权欲的诱惑，真的用“圣洁的手段”去追求个人的尊严和荣誉，“不肯昧天欺人”，他的高贵、勇敢的天性就会促使他去建立功勋，成为一个“巨人”。问题在于，由于客观邪恶力量的推动，在他灵魂深处进行搏斗的过程中，权欲和野心终于越过了道德的藩篱，邪恶力量终于突破了人性的羁绊。在悲剧情节的发展进程中，马克白斯灵魂中两种力量的搏斗，是戏剧行动的重要内容。

剧作家要塑造丰满、复杂的人物形象，就不能不深刻地揭示人物的内心世界。在这方面，小说当然要比剧本方便得多。小说可以运用多种多样的心理分析的手法，而剧本却只能用人物自身的台词和动作去展示丰富、复杂的心理活动内容。正因为如此，有人曾经认为，剧本在揭示人物内心世界方面是无法和小说抗衡的。其实不然。在话剧创作发展的过程中，很多剧作家都在这方面进行过有效的探索，积累了丰富的经验。后面，我们将陆续介绍这些经验。莎士比亚在这方面是一位先驱者和开创者，而《马克白斯》这部悲剧，在揭示主人公复杂的内心世界方面，已经显示了剧作家卓越的才能。

写戏，不能不写冲突。在剧本中，冲突是戏剧情节的基础。人物的性格主要也是在冲突的发展过程中展示出来的。所谓“戏剧冲突”，当然是各种社会矛盾的艺术反映。但是，剧本的冲突却包含着广泛的内容。在《俄狄浦斯王》中，戏剧冲突的内容主要是主人公的意志同命运的搏斗：这是人与命运的冲突，人与“神”的冲突。在莎士比亚的悲剧中，冲突已经不表现在人与“神”之间，而是两种对立的社会力量的斗争。这种斗争，有时表现在这一人物与别的人物之间，有时又表现为某一人物（特别是悲剧主人公）内心世界的自我斗争。人们把前者称为

“外部冲突”，而称后者为“内部冲突”。在莎士比亚的早期悲剧中（例如《罗密欧与朱丽叶》），主要内容是外部冲突，即悲剧主人公与敌对势力的冲突。而在他第二时期的“四大悲剧”中，则兼有“外部冲突”和“内心冲突”，两种冲突错综复杂地交织在一起，成为情节的基础。例如，在《哈姆莱特》中，主要冲突是主人公和克劳迪斯之间的冲突，同时，在这冲突的发展进程中，哈姆莱特和克劳迪斯又都在进行自我斗争，而前者的内心冲突更是贯串全剧，对于塑造悲剧主人公的性格，展示这位丹麦王子的内心世界，起着重要作用。这种情况在《李尔王》、《奥赛罗》中，也有不同程度的体现，在《马克白斯》中，同样兼有这两种冲突，而在大部分场景中，主人的内心冲突则居于主要地位。

布拉德雷在《莎士比亚悲剧的实质》中对这部悲剧做过如下的分析：“麦克佩斯（马克白斯的另一译名——引者）的叛逆的野心是跟迈克特夫和玛尔康（即玛克多夫和麻尔扎——引者）的忠义和爱国心冲突的：这就是外部的冲突。但是这些力量和原则同样在麦克佩斯本人的灵魂中冲突着：这就是内在的冲突。仅有一种冲突是不能构成悲剧的。”他又说：“在更伟大的戏剧中，把兴趣集中在内心的斗争上面，这着重指出了这种行动根本上是性格的表现。”① 当然，布拉德雷认为悲剧必须兼有这两种冲突，这种观点未必正确。只写外部冲突也能够成为悲剧。但是，他对《马克白斯》的分析是对的；他把“内心冲突”，看成是“性格的表现”，也是准确的。在这部悲剧中，无论是主人公与玛克多夫、麻尔扎之间的对立冲突，还是他内心的复杂斗争，都是性格的表现。而且，这个复杂的性格，主要是在内心斗争的过程中展现出来的。

在剧本中，谋杀邓肯，是戏剧行动的中心点，也可以说是构成戏剧情节的一个最重要的事件。这个事件，是马克白斯一生的

① 见《古典文艺理论译丛》第3册，第47页。

转折点。但是，莎士比亚在处理这个事件时，既没有把谋杀的场面推到前场（是暗场处理的），也没有为主人公的这个重要行动安排外部的阻力；而且，在这之前，剧作家不仅一再强调邓肯王的贤明和仁慈，还充分表现这个国王对马克白斯的尊敬、恩宠。由此可以看出剧作家的意图：他不肯让我们对邓肯和主人公的关系、对主人公弑君行动的性质产生一点点疑问，也不愿意用外部阻力去冲淡主要的东西。在剧情发展的这个关键时刻，剧作家把我们的注意力集中于一个焦点：主人公进行这一行动时的内心冲突——他灵魂深处两种对立因素搏斗的过程。在这里，展示主人公内心冲突的重要手段是剖析心理活动内容的“独白”。

请读一读第一幕第七场那段富有艺术表现力的独白吧！悲剧主人公在行动之前矛盾深重，权欲、野心与道德、理智激烈搏斗，胜负未卜。他渴望得到那顶诱人的王冠。同时，他又考虑到自己的罪行会受到人间的审判，清醒地认识到由于这种罪行会失掉什么，甚至完全知道自己要谋杀的是什么样的君王。正因为道德和理智在起着作用，而权欲和野心又在逼使着他，他已经坠入矛盾的深渊：“我并没有催逼着我的心思前进的靴刺，我只有着一种猛跨过去的野心。”这种复杂的心理活动内容，可以用马克白斯夫人的分析来表述：

> 你是不是只会想；可是在行事当中，你却没有胆量做？你是不是打算要那种你认为是人生之荣誉的玩意，在你的内心里却甘愿做个懦夫，才说一句“我想要”，接着就来一句“我不敢”，活像从前人讲过的那只可怜的猫，想吃鱼又怕弄湿了脚？

在两种力量相互平衡的时候，马克白斯夫人的挑动，给主人公内心的天秤上加了砝码：邪恶力量占了上风。他终于说出了那句足以毁灭自己的话：“我的决心已定。”可是，他在实现野心的行

动中,内心冲突并没有结束。莎士比亚在主人公走向犯罪行动的每一步，都善于用独白充分揭示复杂的心理活动的过程。在第二幕第一场，当我们再看见马克白斯时，又听到了一段惊心动魄的独白：

> 在我面前，我看见的可是一把钢刀，刀柄对着我的手？来，让我抓住你。抓了个空，可是你还在这里。不吉利的东西，你不是个看得见也抓得住的吗？还是，你只是我心里的一把刀，是个狂热不安的头脑所虚构出来的假象？
>
> 我仍然看得见你，清清楚楚的形状，同我现在拔出来的这把一样。你告诉我走向我正要去的地方；这正要用的这一件家伙，是我的其余的感觉愚弄着我的眼睛，还是只有我的眼睛才是正确的无舛：我还看得见你；在你的刀刃同刀柄上还滴着鲜血，刚才却没有，没有这样的事：都是那血腥的事叫我的眼睛看出了神。

请看，一个人决定要去干一件血腥的杀人勾当，还没有干成，自己却被这件罪行吓得丢魂失魄。对这个弑君的凶手说来，当他已经逾越道德藩篱，只想去干那件血腥罪行的时候，理智已经失去，客观世界已经从他的视觉和听觉中完全消失，他只看得见那把屠刀—— 一把被腥血污染的屠刀，它是罪行的象征，又是杀人者幻觉的产物。莎士比亚的想象力是那样丰富，他对悲剧主人公的内心世界把握得又是那样深刻准确，他展示人物内心活动的技巧又是那样的卓越！这个用独白构成的场面，确实称得上是悲剧的杰作。假如剧作家把马克白斯杀死邓肯的场面直接展现在舞台上，它只能让我们经受一次官能的刺激。而这段独白，却能把我们带进主人公内心深处，洞察他在犯罪前的灵魂冲动，并使我们的心灵也受到震撼。

当然，“独白”并不是表现内心冲突的唯一手段。马克白斯同夫人之间的许多对话，对展示他的内心活动，对表现内心冲突，具有同样的表现力。

罪行干完了，马克白斯杀害了邓肯，也埋葬了自己的灵魂。他的手，连同他的整个心灵，都被腥血染透了。他像一个幽灵一样浮现在我们面前，向自己的同谋者诉说自己的恐惧与绝望：

马克白斯　……我听着他们惊慌的声音，当他们说完“上帝保佑我们！”我竟不能说一声“阿门”。

马克白斯夫人　不要想这许多。

马克白斯　可是我怎么就说不出“阿门”呢？我正是最需要上帝祝福我，可是“阿门”这两个字就卡在我的嗓子里说不出来。

马克白斯夫人　这种事不能用这种方法去想；若是这样，我们都会发疯。

马克白斯　我好像听见一个声音在喊道“不用再睡觉了！马克白斯已经把睡眠杀死……”

一个践踏道德、亵渎神圣的凶犯，却希望从上帝的“祝福”获得慰藉，而自己却连一声“阿门”都喊不出来了。他杀死了沉睡中的邓肯，而自己却“再也睡不成了”。一个本来可以成为“巨人”的马克白斯就这样被权欲和野心毁灭了。他不仅为那顶王冠丧失了“英名与德行”，也付出了灵魂的安宁。从此，这种恐惧、绝望的心境一直伴随着他，直到他连那具躯壳一起毁灭为止。

我们可以看到，如果说《马克白斯》确实能够“唤起畏惧与悲悯之情”，那么，这种情感主要潜藏在主人公的内心冲突之中；也可以说，没有这种深刻的内心冲突，就无法唤起这种悲剧

的感情。而且，假如剧作家不集中笔力通过内心冲突揭示出主人公灵魂深处两种力量搏斗的过程，它也就很难成为一部悲剧了。

马克白斯弑君之后，已经成为叛国篡位的罪人。他攫取了王位，同时也就使自己成为正义讨伐的对象。在此以后，剧本中展示了马克白斯同班郭、玛克多夫和麻尔扎之间的对抗性斗争——外部冲突。这种冲突，就其性质来说，是叛国与爱国的斗争，是奸与忠的斗争，是暴君与反暴的斗争；也就是说，它正是社会上两种敌对势力之间的斗争。无疑，这种外部冲突在悲剧的后半部居于重要的地位，甚至是剧情后半部的主要内容。不过，莎士比亚在处理这种冲突时，采用了特殊的方式；而且，在外部冲突发展的进程中，一直同主人公的内心冲突交错推进。

所谓“外部冲突”，当然指的是主人公与其他人物之间的斗争。但却不只是矛盾对立的双方的正面交锋。让主人公与其他人物面对面进行论战或白刃相交，只是处理外部冲突的一种方式，但决不是唯一的方式。在这部悲剧中，除了在第五幕第八场写马克白斯与玛克多夫最后决斗的场面之外，剧作家都没有让他同对立人物正面论争和正面交锋。在大部分场面中，剧作家的笔锋仍然是集中于揭示主人公的内心活动的过程：这弑君的凶手，一面收买凶手制造流血事件，一面在灵魂深处进行毁灭前最后的搏斗。第三幕第四场，他在派人杀死班郭之后，为庆祝自己继承王位而宴请贵族；可是，他的眼前却一再出现班郭的灵魂，就像一块乌云压在他的心头，他在恐怖、疑惧的心境中挣扎着，竟然无法使欢宴进行下去。在此以后，在疑惧、恐怖的心境中，又把屠刀指向了玛克多夫，决定“把他的妻子儿女，所有的他那满门的远近贵族，全都拿来祭我的刀锋”。但是，这一切暴行的屠杀，连同世界上所有的“灵药”都无法驱散他灵魂中的魔鬼。他已经成为举国声讨的对象。这时，剧作家用平行发展的场面，一面表现玛克多夫和麻尔扎聚集反暴力量的经过，一面继续向主人公的灵魂深处开掘。马克白斯面对讨伐大军逼近的消息，一面

激励自己的意志：

> 我自有主张，决不惊慌；我的心思安定，我什么都不怕。

一面又被毁灭的预兆压迫着：

> 我生命的路途，同秋叶似的，也已经到了枯黄飘落的时节，而那些应当伴随着老年同来的，如像荣誉，敬意，顺从，成群的朋友等等，我都不可能指望有了；但是，取而代之的，却是声音不大而狠狠的诅咒，当面奉承，说好听的话，这颗可怜的心真想不要这些东西，可是又不敢。

这段灵魂的自我披露，表现了一个暴君空虚、绝望的心境。紧接着，他罪行的同谋者和精神的支持者——自己的夫人，在疯狂中先他而死了。与此同时，他的灵魂也完全毁灭了。我们听到的这个暴君最后的呻吟声：

> 灭了吧，灭了吧，短短的烛光！人生只不过是移动的影子，一个可怜的唱戏的，在台上蹦跳一阵之后，就再也不知道他的下场：这好像是一个傻瓜讲的故事，有声有色，可是一点意义也没有。

这可以看作是悲剧主人公对自己一生的自我总结。他夺取了那顶王冠，所付出的代价却是：他的一切都失去了人生的价值。然而，马克白斯毕竟不是一个弱者，在他的灵魂与躯体一起毁灭之前，天性中的高贵、勇敢又像回光返照，映出了微弱的光影：

把警钟敲起来！吹吧，风！来吧，死亡！
我死也要死在我的战马上。

不过，我们听到的是一个“强大的灵魂”自我毁灭前发出的一声嚎叫；我们看到的是讨伐者提着他的人头。

那么，马克白斯，一个本来可以成为“巨人”的苏格兰大将，究竟是被什么毁灭的呢？莎士比亚通过具体、生动的形象作出了回答：权欲和野心。在莎士比亚的时代里，“权欲和野心”就像瘟疫一样在社会上蔓延着，它毁灭了人性，毁灭了很多本来可以大有作为的人，也给社会带来深重的灾难。马克白斯所以毁灭了，正是因为他的灵魂已经染上了这种可怕瘟疫，它一点一点侵蚀健康的躯体，吞蚀了他天性中的好的东西，他原有的健康的东西却无力抵御它的侵蚀，终于发展成“不治之症”。

莎士比亚通过一个人被毒菌毁灭的过程，对社会的邪恶力量发出了讨伐的檄文，使这出“性格悲剧”具有深刻的社会意义。

无疑，在今天，马克白斯的悲剧形象，对我们仍然不失启迪作用。

三、悲剧之谜——女巫与鬼魂

我在分析马克白斯的悲剧形象时，剔除了剧本中的一些“出场人物”：赫刻特、三个女巫、精灵们以及班郭的鬼魂（对后者只是顺便提到了）。应该说明，我并不认为这些“出场人物”在悲剧中是无关重要的，更不认为这些超自然因素的出现是莎士比亚悲剧中的“糟粕”成分。我认为，正确理解莎士比亚运用这些“超自然因素”的意图以及它们在悲剧中的作用，是很重要的。

先谈谈那三个具有神秘色彩的女巫。因为剧本是从它们的出

现开始的，在剧情发展的关键时刻，它们又一再出现。可以说，在悲剧情节的发展中，它们起着特殊的作用。

这个神秘的角色，并不是人间的巫婆。它们飘忽不定，忽隐忽现，并且有超自然的力量：能够预示未来。而人世间的巫婆决不可能具有这种能力。可是，假如我们认定它们是人世间并不存在的妖怪、精灵，那就不可避免地面对一个难解之谜：莎士比亚竟然迷信这类超自然的力量吗？

在《俄狄浦斯王》中，有一个不断向人们发出预言的阿波罗，它虽然没有出场，却主宰着主人公的命运。这种超自然力量在悲剧中出现，是古希腊人相信“神主宰一切”这种宿命论观念的反映。可是，莎士比亚是文艺复兴时代的一位“巨人”，他的人文主义思想同古希腊人（包括中世纪）的宿命论观念是格格不入的。他当然不会在悲剧中重复宣传宇宙间竟有超自然力量的存在。当然，在莎士比亚的时代，大多数人仍然没有从中世纪宗教、神学的统治下解放出来，或许是相信鬼神、妖怪、精灵存在的。那么，莎士比亚是否在迎合观众的心理，以博得廉价的剧场效果？如果是这样，似乎就难免给这位剧作家的声誉染上污点！而且，有一点是清楚的，对于不相信超自然力量的现代人来说，这出悲剧，连同剧中女巫的形象，都是可以接受的。如果有人要说，凡是称赞这出悲剧的人都具有迷信观念，那未免太武断了。不！事情要复杂得多！

在今天，我们可以听到人们对这三个女巫的不同解释：有人说它们是社会上邪恶势力的象征物；有人则认为它们不过是悲剧主人公灵魂深处浮现出的幻影——他灵魂深处潜藏的“权欲与野心”的象征物。有人甚至认为，它们既是前者，又是后者。

不管怎么说，在剧本中，马克白斯的“权欲与野心”，是在会见女巫的时候显露出来的：

女巫一　恭喜，马克白斯！给你恭喜啦，格拉密斯

爵士！

女巫二　恭喜，马克白斯！给你恭喜啦，高多尔爵士！

女巫三　恭喜，马克白斯！将来的国王啊！

班　郭　我的大人，你为什么吃了一惊，你好像害怕这种幸福的事！……

这接二连三的恭喜，一个高于一个的称号，在主人公的内心激起了巨大的波涛。他正要问个究竟，它们却突然消失不见了。前来迎接他的罗斯竟然为他带来现实的喜悦：邓肯王当即授予他“高多尔爵士”的称号。于是，我们听到他在灵魂深处进行的第一次搏斗：

> 这一种非人间的鼓励不能是恶意，可也不能是善意；如果是恶意，怎么一开始就来个真的，给了我一个成功的保证？我已经是高多尔爵士：如果是善意，为什么我一想到那件事，那可怕的景象就叫我不自禁的毛骨悚然，叫我的平静的心剧烈地跳动，如此违反人的天性呢？骇人的想象是比当场的恐怖更为吓人：我思想里的谋杀念头还只是一种妄想，可是已经让我这一个人战战兢兢，越想就越失掉了行动的勇气，不去做总是什么也做不成的。

应该注意到，马克白斯刚刚在战场上建立了显赫战功，是一个举国称颂的英雄，他已经获得了很高的荣誉。在这时，内心深处不仅萌生出取得王位的野心，甚至浮现出“谋杀念头”。假如我们暂且抛开女巫预言的诱惑，完全可以把这段独白看成是主人公潜在的心理活动的外观。当一个人自认为功勋超众的时候，并不满足于人们给予他的荣誉，而幻想获得更高的名位，这是完全可能的。不过，这里必须有一个前提，他灵魂深处原来就潜藏着

“权欲和野心”的种子。无疑，马克白斯的灵魂里确实埋着这颗邪恶的种子。这并不是我们主观的推断，而是从剧本的描写中得出的结论。当马克白斯夫人第一次出现时，就对此作过分析：马克白斯“想望伟大，也不是没有野心”，他“想爬到高处”，而且“天天想个不停”。无疑，最了解马克白斯的正是和他朝夕相处的夫人，她的剖析，当然可以作为我们理解马克白斯性格的依据。既然如此，我们当然可以把“女巫”看成是主人公内心的幻影，把女巫们的预言看成是他潜在野心的流露。可是，问题并不是如此简单……

剧作家运用某种超自然的幻想，把剧中人物的内心活动直观地展现出来，这是话剧创作中一种有效的表现方式。在《马克白斯》的第三幕第四场，当主人公派出的凶手报告已经杀死班郭的消息之后，他在众人齐聚的宴席上，忽然看见班郭的鬼魂。我们完全可以把这个染满血污的鬼魂，看作是主人公的主观视象，是他在恐怖、疑惧的心境中心造的幻影。也就是说，它不过是剧中人物在特殊情况下主观的幻觉。剧作家通过这个鬼魂的出现，通过主人公和它的“对话”，深入揭示其灵魂深处的隐蔽活动。

不过，班郭的鬼魂和那三个“女巫”毕竟是不同的。前者作为剧中人物的主观幻象，它本身是不说话的；而那三个“女巫”却由始至终说个不停，甚至有问必答。而且，在第三幕第四场，出席宴会的其他人包括马克白斯夫人在内，都不能看见这个幻象鬼魂，只有主人公自己看得见那三个女巫，并直接同它们交谈。无论如何，一个人主观造成的幻象，其他人是无法看得见的。因此，把这三个“女巫”确定为主人公幻想的产物，是困难的。

它们在剧本中确实一再出现。我觉得，把它们看成是社会某种邪恶势力的象征物，似乎更确切一些。剧作家出于艺术上的考虑，并没有把这种邪恶势力化为现实的人，而是把它变成超自然力量的象征物，可以取得强烈的效果。

首先，既然在马克白斯的内心深处埋藏着“权欲和野心”

的种子，剧作家要使这颗长期埋藏的种子迅速结出毒果，就需要为它提供一种有效的促生力。在主人公的性格中，既有人性、良心、高贵、勇敢的因素，又有权欲、野心和残酷的因素。这两种矛盾的因素，有时可能处于平衡状态，有时甚至可能是前者压倒后者。要打破这种平衡状态，要使两者的力量对比发生转化，都需要借助于外部力量的推动。在剧本中，当马克白斯的内心深处两种力量进行激烈搏斗的时候，他的妻子是一种邪恶势力的推动力。可是，这一次打破他内心平衡状态的力量，却是女巫。在第一幕第三场，我们看到，剧作家正是把“女巫”作为一种外在的蛊惑力量，让它们在剧情发展中起作用的。在这里，女巫不仅对马克白斯的未来做出预言，也预示班郭的儿子可享帝王的尊荣。但是，班郭面对这种蛊惑，却没有像马克白斯那样激动不安、失去理性，他是清醒的、平静的：

> 若是真信了她们的话，除了高多尔爵士之外，还会惹起你的王冠的念头呢？
>
> 但是奇怪：时常是这样，地狱里来的东西总是先告诉我们一些实话，用一些老实的无关紧要的事先取得我们的信任，然后再在最紧要的关节上，把我们出卖。

同样的蛊惑，同样的预言，在两员大将身上却激起不同的回响。马克白斯所以被它们搞得“毛骨悚然”，正是由于触发了他潜在的野心。而同样的煽动，对班郭却未能发生多大的作用，他甚至在劝告自己的朋友不要为此步入歧途。一个人犯罪的内心是潜在的罪恶思想，而外部的蛊惑，不过是使这种思想恶性发展的条件。

在第四幕，我们又看到了“女巫”。不过，这一次是主人公在犯罪后主动寻找它们，企图从那里获得继续犯罪的力量。它们确实给了他这种力量。就在这里，我们更明显地看到，女巫一次又一次地在马克白斯眼前造成幻影，对他进行煽惑：

〔雷声。第一个黑影：一个头，上面戴着盔。

马克白斯　告诉我吧，你这不知名的魔法，——

女 巫 一　你想什么他全知道：你叫他说就是了，不要说话。

第 一 影　马克白斯！马克白斯！马克白斯！你要当心玛克多夫；当心凡夫爵士啊。让我去吧！说定啦。

〔隐没。

马克白斯　不管你是谁，我都感谢你们的善言忠告；你正说中了我的担心之处……

接下去第二个、第三个黑影，接连向他进行蛊惑：

你要大胆，坚决，杀人不眨眼；什么人的力量，你都可以大笑一声抛在一旁，全不必放在心上……

你要同狮子一般雄踞，全不要管它什么人挑衅，吹毛求疵，或是在那里兴师作难；谁也打不败马克白斯……

女巫们招来的这些幻影，不妨说是马克白斯内心邪恶力量的幻象；这些幻影的“忠告”，不妨看成是他内心声音的回响。因为，担心玛克多夫向自己发难，是他已产生的疑虑；而不顾一切地要干到底的决心，也是他给自己安排的道路。不过，这样的决心还受到另一种力量的阻挠：他由于命运未卜而疑虑重重。女巫，作为邪恶势力的象征物，作为马克白斯犯罪的蛊惑力，在这里所起的作用正是：

> 马克白斯又为什么这样惊惶和失措？
> 来吧，姐妹们，我们来把他的精神鼓动……

所谓"鼓动"，正是消除他的疑惧，促使他把原有的决定变成继续犯罪的行动。在女巫隐没之后，马克白斯已经是屠刀出鞘、立即要大干一场了：

> 从今以后，我只要心机一动，我就要马上动手。就是现在这个时候，我也该心到手到，不但想到还要做到：我要去把玛克多夫的城堡包围……

在以后剧情的发展中，马克白斯从女巫这里得到的"鼓动"，一直伴随着他，成为他继续行恶的精神动力。

当然，剧作家当然可以把社会上的邪恶势力变成具体的现实的人物，让他（或她）对主人公煽动蛊惑，为其出谋划策。但是，这里却有两个问题：其一，这出悲剧的主旨完全在马克白斯身上，在于通过他沦为凶手、暴君的灵魂搏斗的过程，揭示出人性被"权欲和野心"毁灭的主题。假如在剧本中安排一个人物为蛊惑者和"教唆犯"，它就会主导马克白斯的行动，牵制剧情的发展，那就会分散全剧的主旨。用一个现实的人物形象作为社会恶势力的化身，很容易把他（或她）变成恶势力的"图解物"，这是同莎士比亚塑造人物性格的原则背道而驰的。而且，用任何一个人物来代替女巫，也不会具有这样的象征力。像"女巫"这样的超自然力量的形象，有独特的艺术象征力。在剧本中，它们受魔鬼赫刻特指挥。剧作家通过它们的超自然的活动，活画出一个罪恶社会的地狱般的景象。第四幕第一场，场景是"一个山洞里；中央放着一只滚沸着的大煮锅"。女巫们在这

口煮锅旁制造着罪恶："围着这口煮锅急急忙忙地走：把毒心毒肺全都往里投。""蜥蜴的眼珠，蛙的脚趾，蝙蝠的黑毛，恶狗的舌头，毒蛇嘴里的细叉，毛虫的刺，猫头鹰的翅膀，壁虎的腿，煮啊，煮一锅灾祸叫人人遭殃，煮啊，煮成地狱里的一锅汤。"我们在这里所看到的当然不是现实生活的图案，而是一座群魔乱舞、邪恶齐聚的人世的地狱。可是，它却具有现实的象征力，它使我们联想到由中世纪和资本主义原始积累时代的一切罪恶混合而成的人间地狱。无疑，马克白斯就是这座人间地狱的产物。

其次，女巫的出现，同班郭的鬼魂一样，对于渲染全剧的气氛，起着任何现实人物都无法起到的作用。

《马克白斯》是一部悲剧，而它又完全不同于某些英雄悲剧；它的基调不是悲壮，而是从头到尾充满阴森可怖的调子。这种调子不是剧作家主观制造出来的，而是题材内容所具有的，它来于悲剧主人公的行动。剧作家为了把悲剧的特殊基调演奏得深厚有力，让各种超自然现象都来发挥作用。

在马克白斯弑君的那个夜晚，本来是空气清新、燕雀呢喃的城堡，接连发生了奇异的现象："烟囱被吹倒了"；"有人听见天上有哭的声音，奇怪的鬼叫"；"地球也像是发了热，曾经震动过"……这个恐怖的黑夜过去了，"按钟点应该是白天，可是黑夜却把那盏永远移动的灯盖死了"；一只"专吃老鼠的猫头鹰"竟然啄死了苍鹰……如果有人把这些反常的现象解释为突然发生的"地震"、"日蚀"，它们在此时此刻相继发生不过是偶然的"巧合"；这种注解虽有科学依据，却未免过于迂腐。假如我们把这些奇异现象的发生，看成是主人公血腥罪行激起了上天的愤怒，却可以在剧本中找到根据；因为剧中人物曾经说过："这老天爷也好像看见了人们干的事冒了火，简直黑沉沉地压到这血腥的舞台上来了……"既然如此，就只能离开了现实世界，而把它们通通看成是"超自然"的现象了。不管怎么说，这种种奇

特的现象，虽然只是剧中人物叙述出来的，却已经在舞台上造成了一种阴森可怖的气氛，它同主人公弑君前后内心冲突造成的情调是完全一致的，而且，它加强了事件的情感力量。

其实，这种气氛，从剧本的开场就已经造成了。在那里，剧作家选择一个“雷电交作”的荒原的场景，让三个“女巫”像幽灵似的满台盘旋，用刺耳的声音嚎叫：

丑即是美，美即是丑。
穿过浓雾浊气去飞走。

美与丑相互依存又相互转化，这是哲学的原理。不过，莎士比亚并不是要把我们引入哲学的领域。在莎士比亚看来，那个时代是美丑颠倒、善恶混淆的时代。而主人公的悲剧正在于，他不断地离开人性的轨道，向丑与恶迈进，终于被它毁灭了。莎士比亚让“女巫”们在扑朔迷离的环境里宣讲这些带有玄学味道的话语，正是要让它们把观众引进一个混沌的现实世界。在这个世界中，正像那个“雷电交作”、弥漫着“浓雾浊气”的场景一样，在进行着邪恶与人性的搏斗，美变成了丑，恶战胜善。不过，在莎士比亚的笔下，美与丑、善与恶搏斗的结果，并不能演奏出宏伟、悲壮的英雄交响乐，他让我们听到的只是反复变奏的阴森可怖的主调。这个主调贯串在剧情发展的始终。

当然，这出悲剧并不仅仅给我们阴森可怖的感受，它能震撼我们的心灵，又能启发我们的深思。

在结束对这部悲剧的艺术分析时，我想引用徐晓钟、郦子柏（中央戏剧学院上演此剧的导演）对今天上演的现实意义的见解：

莎士比亚写的不只是马克白斯个人命运的悲剧，而

> 是那一历史转折时期的时代的悲剧！在新旧交替时期的那种生产关系，旧的道德、伦理观念，往往是以无比顽强的力量既阻碍社会的发展，又束缚人们自己，它们似乎无时、无处不存在，就像莎士比亚笔下的女巫一样，飘浮在空气之中，缠绕在人们的灵魂深处……人文主义者莎士比亚怀着悲天悯人及无可奈何的心情展示了这种规律，而我们则希望人们要有勇气正视这种客观存在，认识它，提防它，驾驭它。人，无一例外地应对自己有个客观认识，否则，即使像马克白斯这样的叱咤风云的大将，到头来，也可能还是一个“马人”。莎士比亚写出了规律，所以他超越了他的时代。我们希望《马克白斯》的演出能揭示这种规律和哲理。①

我基本同意两位导演的见解。但是，却想做一点补充：莎士比亚不仅看到了那个新旧时代里旧的（中世纪的）伦理道德的腐朽和反动，也深刻感受到在原始积累过程中资产阶级自私、贪婪、野心给社会带来的祸害。假如他只是把批判、揭露的锋芒指向中世纪的旧势力，他的人文主义理想的光芒就不会被“黑夜”“盖死了”。莎士比亚是一位人文主义者，在创作上又是一位现实主义者。他笔下的马克白斯，虽然是生活在中世纪的苏格兰贵族，作家批判、揭露的锋芒，却没有放过17世纪初的社会瘟疫。当然，他看到了这种流行的瘟疫，对社会弊病作出诊断，却没有找到消除瘟疫的药方。不过，这并不是他的错！任何一个伟大的作家都无法逾越时代的局限！

① 见徐晓钟、郦子柏：《〈马克白斯〉初探》一文，载《戏剧学习》，1981年第2期。

莎士比亚的喜剧《威尼斯商人》

一、莎士比亚的喜剧

在莎士比亚创作的三十七部剧作中，有将近一半是喜剧作品，其中有早期的喜剧《错误的喜剧》、《驯悍记》、《维洛那二绅士》、《泰尔亲王配力克尔斯》、《爱的徒劳》、《仲夏夜之梦》、《威尼斯商人》、《温莎的风流娘儿们》、《无事生非》、《皆大欢喜》、《第十二夜》，有中期的喜剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》、《终成眷属》、《一报还一报》，属于晚期的剧作《辛白林》、《冬天的故事》、《暴风雨》，有人称之为“传奇剧”，有人称之为“悲喜剧”，通常也被归之为“喜剧”。

恩格斯曾经给予莎士比亚的喜剧极高的评价，他说：“单是《风流娘儿们》的第一幕就比全部德国文学包含着更多的生活气息和现实性。单是那个兰斯（《维洛那二绅士》中的人物——引者）和他的狗克莱勃就比全部德国喜剧加在一起更具有价值。”这种“生活气息和现实性”，正是贯串莎士比亚喜剧作品的鲜明特点。这十几部喜剧作品，有一部分是写异国的传说故事，有些展示的是梦境和幻想的世界，但是，它们都渗透着文艺复兴时期英国现实生活的气息，正如恩格斯所指出的：“不管他剧本中的情节发生在什么地方——在意大利、法兰西还是那伐尔，——其

实展现在我们面前的永远是他所描写的怪僻的平民、自作聪明的教书先生、可爱然而古怪的妇女们的故乡，快乐的英国；总之，你会看到这些情节只有在英国的天空下才能发生……”① 至于某些直接反映英国生活的喜剧，这种“生活气息和现实性”就更是显而易见了。

莎士比亚的喜剧，大部分是反映爱情的题材。在这类剧作中，充满了对青年人爱情的歌颂，充满了幸福和欢乐的气氛，闪耀着人文主义理想的光芒，洋溢着浪漫主义的诗情。这种精神在早期创作的几部喜剧中表现得更为突出。因此，有人称他的早期喜剧为“快乐的喜剧”、“最令人开心的喜剧”。我们还可以看到，就在这种浪漫主义的欢乐气氛中，也深藏着反对封建道德观念和宗教禁欲主义的精神。在早期的有些剧作（如《威尼斯商人》）中，特别是在以后创作的被人称为“悲喜剧”的作品中，对现实的批判锋芒增强了，因此，在欢乐气氛中往往混杂着“悲愤”、“忧郁”的情调。在这里，我们更可以看到人文主义理想同黑暗现实的对立。至于他晚期创作的“传奇剧”，如在《暴风雨》中，我们透过那种奇妙的幻想、离奇的情节和超自然的境界，已经可以感受到莎士比亚的人文主义理想陷入了深重的矛盾，无论是歌颂还是批判，都具有消极因素了。

莎士比亚的喜剧创作，继承了古希腊喜剧、意大利即兴喜剧的传统，并从英国民间喜剧、宫廷喜剧、浪漫喜剧中广泛地吸取营养，并在这些深厚的基础上，创造了他本人的独特的风格。

有人在评价《第十二夜》时指出：“这里没有什么讽刺，没有愤怒。它针对荒唐事而不是针对可笑事。它使我们因人类的蠢事发笑，而不是蔑视它们，更不是对它们抱恶感。莎士比亚的喜剧天才与蜜蜂相像，在于它那从杂草毒花中收集蜜糖的能力，而

① 转引自人民文学出版社1978年出版《莎士比亚全集》的“前言”。

不在于留下一根螯人的刺。他对剧中人物的弱点作了最有趣的夸张；他夸张的办法让这些人物本人不以为忤，反而几乎也共享这种快乐心情；它宁可给剧中人物制造机会，让他们表现出自己最快乐的方面，而不让他们在别人的机智或恶意形成的乖古想法中成为可鄙。”[1] 有人则认为，像《仲夏夜之梦》这样的喜剧，就是“戏剧化了的抒情歌”[2]。不过，这些评论似乎只适用于他的某些早期喜剧（“快乐的喜剧”）。的确，在这类喜剧中，喜剧性并不来自讽刺，而是来自抒情和幽默的溶合；它们是由浪漫性的抒情、夸张的手法和插科打诨等等因素构成“最令人开心”的作品。正是这种特色，使它们既不同于古代希腊的喜剧，也不同于后来的法国古典主义喜剧（如莫里哀的喜剧）。这种特色正来自人文主义者在早期的乐观主义精神。正是这种可贵的乐观主义精神，给予剧作家以浪漫主义的诗情，使他能够展开想象的翅膀，像辛勤的蜜蜂，从生活的“杂草毒花”中采集蜜糖，给人类以美的享受。可是，这并不是说，在莎士比亚的喜剧中就没有辛辣的讽刺。我们可以看到，在有些喜剧中，例如在《威尼斯商人》、《无事生非》、《一报还一报》（又译作《请君入瓮》）等剧作中，莎士比亚的讽刺才能，也发挥得淋漓尽致。

当然，莎士比亚喜剧创作的艺术成就，主要还表现在人物形象的塑造上。在戏剧理论中有一个传统的说法，喜剧只能塑造类型人物，悲剧才能塑造个性人物。莎士比亚以自己的创作实践，否定了这个传统观念。他不仅在几部著名的悲剧中为我们塑造了一系列具有复杂个性的典型形象，而使这些作品得以流传千古；

① 见赫士列特：《莎士比亚戏剧人物论》，引自《莎士比亚评论汇编》（上），中国社会科学出版社 1981 年版，第 218 页。

② 见柯尔律治：《关于莎士比亚的演讲》，引自《莎士比亚评论汇编》（上），中国社会科学出版社 1981 年版，第 136 页。

而且，他塑造典型人物的杰出才能，在某些喜剧作品中也表现得相当充分。其中，像福斯塔夫（《温莎的风流娘儿们》等剧中的人物）这样的形象已经成为举世公认的、不朽的艺术典型。

在莎士比亚为数众多的喜剧作品中，我们只选定《威尼斯商人》一剧作简括介绍，原因是：

其一，这部喜剧已经在我国上演过，是大家所熟悉的；

其二，它虽然是属于早期的作品，但它既有早期“快乐的喜剧”的特点，又兼有中期“悲喜剧”的特点，通过它，可以比较全面地了解莎士比亚喜剧创作的风格和技巧；

其三，这部剧作中的夏洛克，是一个十分复杂的、塑造得很成功的艺术典型，我们可以从这个形象的塑造中学到很多东西。

二、一个有争议的形象——夏洛克

英国评论家莫尔根在他的著名论文《论约翰·福斯塔夫爵士的戏剧性格》中，曾对这个喜剧人物的性格进行详细考察，他指出：“莎士比亚把他写成一个完全由各种矛盾构成的人物性格：他既是一个青年，又是一个老头，既是有冒险精神的，又是游手好闲的，既是一个容易受骗的人，又是一个富有机智的人，既没有心眼，又为非作歹，原则上软弱，而本性上果断，表面上胆怯，而实际上勇敢；虽是一个无赖，却没有恶意；虽是一个扯谎者，却不欺诈；虽是一个骑士、一个绅士、一个军人，却是既不尊严，也不庄重，又不体面。他是这样一种性格，它虽然可以分解成各种成分，可是我相信，它是不能用任何方子构成出来的，它的成分也不是用任何方子可以配合适当的，因为要使每个特别的部分带有整体的样子，要把整体风味给予每个特别的部

分，是需要莎士比亚本人的手笔才能够办到的。"[1] 莫里斯·莫尔根主张依据感受去分析剧中的人物，而反对把理性、概念作为分析作品的依据。在有些人看来，莫尔根根据感受、印象对福斯塔夫的性格写下的这段话，似乎过于含糊，结论不够明确：他"既是这样，又是那样"，那么，究竟是什么呢？其实，莫尔根的结论是明确的：他是"一个完全由各种矛盾构成的人物性格"，而且，莫尔根认为，要塑造这样的人物性格，"是需要莎士比亚本人的手笔才能够办到"。

的确，莎士比亚笔下的人物往往是很多复杂的、甚至是相互矛盾的因素构成的统一体。他从来不想把他们写成是由某一种品格、观念构成的单一体。不仅福斯塔夫是这样，我们就要分析的夏洛克，同样如此。普希金曾经把夏洛克和莫里哀笔下的阿巴贡进行对比，说明莎士比亚塑造人物性格的特点，他说："莎士比亚创造的人物，不像莫里哀的那样，是某一种热情或某一种恶行的典型；而是活生生的、具有多种热情、多种恶行的人物；环境在观众面前把他们多方面的多种多样的性格发展了。莫里哀的悭吝人只是悭吝而已；莎士比亚的夏洛克却是悭吝机灵、复仇心重、热爱子女、而且锐敏多智。"[2]正是因为如此，这个人物的性格也具有丰富性和复杂性。也正因为如此，自从《威尼斯商人》上演以后，对夏洛克这个人物，一直存在着各种不同的解释，围绕它展开的争论，直到今天还没有结束。

根据我们所了解的材料，在不同时期，扮演这个角色的演员对人物性格曾经做出完全不同的解释，从而塑造成迥然不同的舞台形象。此剧写成于1596－1597年。据说，在1741年以前，演

---

①② 引自《莎士比亚评论汇编》（上），中国社会科学出版社1981年版，第111页，第426页。

员们一般是把夏洛克演成滑稽可笑的丑角。在 1741 年，演员麦克林又把它塑造成一个令人憎恶的恶徒。在一个世纪以后，英国著名演员基恩扮演这个角色，又做出新的解释，给这个犹太人的形象蒙上了一层令人同情的色彩。到 1879 年，英国另一位名演员亨利·欧文扮演夏洛克的形象，他认为：这是“被迫害民族的一个典型”，是该剧中“唯一的正人君子，而且是最遭不公对待的正人君子”；据说，他塑造的夏洛克，已经成为“一个悲剧英雄”了。著名的犹太族演员艾得勒认为夏洛克是“一位爱国者，一个形象高大的人”。1967 年美国莎士比亚节扮演这个角色的演员卡诺夫斯基则认为，他是“一个想生活安适，气质高贵，灵魂高尚的人”……

同样，在历代评论家的心目中，夏洛克的形象也是很不一致的：有人强调他是一个受尽侮辱和迫害的正直的犹太人，有人则强调他是一个贪婪成性、爱财如命的高利贷商人……

看得出来，人们都是按照自己的意愿去解释这个复杂的性格，可谓“仁者见仁，智者见智”。可是，不能否认，诸如此类的五花八门的解释，都可以从剧本中找到或多或少的根据。这只能说明，这个人物本身是十分复杂的，正如莫尔根在解释福斯塔夫形象时所说的那样，他是“一个完全由各种矛盾构成的人物性格”。

在剧本中，剧作家对人物性格的塑造，总是通过他（或她）的行动及其动机展示出来的。因此，要理解一个剧中人物，也只能对他（或她）的行动和促使其行动的动机做全面的考察，才能得出恰如其分的结论。

在《威尼斯商人》中，夏洛克的主要行动，是借给安东尼奥三千块钱，并要后者签立一张奇怪的借据：如果不能按期偿还借款，就要在他“身上的任何部分割下整整一磅白肉，作为处罚”；三个月的限期到了，安东尼奥由于商船在海上出了事，不能偿还借款，夏洛克就诉诸威尼斯法庭，并拒绝一切劝告，坚持

照约割肉。应该说，人物的这些行动本身多少有点荒诞不经，可是，潜藏在行动背后的“动机”，都是具体真实而又十分复杂的。所谓“动机”，指的正是促使人物这样行动的思想、感情、心理活动的具体内容，指的是他“为什么这样做”。莎士比亚正是通过这些荒诞的行动（当然还包括与此有关的其他行动）及其复杂的心理依据，塑造出一个丰满、真实、复杂的性格。在上述这些五花八门的解释中，人们对夏洛克性格的不同结论，集中表现在对促使他这样行动的动机有不同的理解。有人强调这些方面，有人则看到另一些方面，因而对其性格形成不同的结论。

那么，促发夏洛克这些行动的真正的动机是什么呢？

我们对剧中人物进行分析，只能以剧本中实际提供的材料作为依据。我觉得，这一切在剧本中是写得相当清楚的。

先谈谈剧本中对“签立借约”这一行动及其动机的揭示，因为剧本的主要情节正是从这里开始的。我们第一次见到夏洛克，是在第一幕第三场。安东尼奥要向夏洛克借钱，是为了帮助自己的朋友巴萨尼奥。当巴萨尼奥以焦急的心情向夏洛克商谈债务问题时，这位债权人却在不慌不忙地反复考虑这笔债务的可靠程度：

夏 洛 克　三千块钱，嗯？

巴萨尼奥　是的，大叔，三个月为期。

夏 洛 克　三个月为期，嗯？

巴萨尼奥　我已经对你说过了，这一笔钱可以由安东尼奥签立借据。

夏 洛 克　安东尼奥签立借据，嗯？

巴萨尼奥　你愿意帮助我吗？你愿意应承我吗？可不可以让我知道你的答复？

夏 洛 克　三千块钱，借三个月，安东尼奥签立借据。

巴萨尼奥　你的答复呢？

夏 洛 克　安东尼奥是个好人。

夏洛克所说的“好人”，当然是一个放债人以借债者可靠程度作为衡量的标准：“我一定要放了心才敢把债放出去。”他从这个标准衡量安东尼奥，认为后者是“靠得住的”。莎士比亚通过人物出场后的一段很短的对话，生动地展示出夏洛克这个高利贷商人的心情。在这以后，夏洛克在和安东尼奥交往时，这种高利贷者的习性，表现得更为充分。“只要不是偷窃，会打算盘总是好事。”这是他信奉的座右铭。他甚至引用圣经里的故事，为自己盘剥致富的行径确立根据。除此以外，他一见到安东尼奥，就禁不住恨起心头，这种“深仇宿怨”，也包含着经济上的矛盾：他“借钱给人不取利钱，把咱们在威尼斯城里干放债这一行的利息都压低了”。夏洛克是一个高利贷商人，在他的性格中自然具有这类人所共有的习性：自私、贪婪、嗜财如命。

可是，仅仅用这些高利贷商人共有的习性，却无法解释那个荒诞的行动。假如他只是考虑盘剥致富的话，当安东尼奥在急迫情况下不得不向他借钱的时候，他不是可以趁机谋取高额的利息吗？他如果提出类似的要求，安东尼奥是会接受的。可是，他却违背了那条座右铭，对安东尼奥做出如下的回答：

> ……我愿意跟您交个朋友，得到您的友情；您从前加在我身上的种种羞辱，我愿意完全忘掉；您现在需要多少钱，我愿意如数供给您，而且不要您一个子儿的利息……

这番话不仅使安东尼奥感到意外，称赞他“果然是一片好心”，也使我们感到困惑莫解。当然，夏洛克所提出的“割一磅肉”的借约内容，决不会像他自己一再声明的那样，是要“开个玩

笑”，我们也决不会相信他的行动是为了博得安东尼奥的“友情”。因为，在此之前，夏洛克已经在独白中表露了他对借债者的“深仇宿怨”，并且发誓要进行报复：

> 要是我有一天抓住他的把柄，一定要痛痛快快地向他报复我的深仇宿怨。他憎恶我们的神圣的民族，甚至在商人会集的地方当众辱骂我，辱骂我的交易，辱骂我辛辛苦苦赚下来的钱，说那些是盘剥得来的腌臜钱。要是我饶过了他，让我们的民族永远没有翻身的日子。……

剧作家让夏洛克吐露的这种仇怨在心、不报不快的心境，同他对“仇人”发表的那套关于“友情”、“开个玩笑”的言论，是无法统一的。假如说，他提出要签立“割肉”的借据是出于报复的动机，他对安东尼奥的“深仇宿怨”又包含着什么内容呢？我觉得，这正是莎士比亚要着重揭示的内容，而夏洛克性格的谜底，也恰恰在于这里。

无论如何，夏洛克毕竟是一个高利贷商人，他对安东尼奥的仇怨中，包含着经济的原因：后者损害了他的经济利益。这是不容置疑的。

可是，通观全剧，在夏洛克对安东尼奥的仇怨中，还有更深刻的内容，安东尼奥歧视、侮辱过犹太民族：“他憎恶我们神圣的民族”，“骂我异教徒，杀人的狗”……夏洛克自己表白：在过去，他面对诸如此类的民族歧视，“总是忍气吞声”：

> ……因为忍受迫害本来是我们民族的特色……

正是因为这种由民族歧视结下的仇怨是太深了，当夏洛克一有机会进行报复的时候，他决不会丢掉这个难得的时机：

> ……您把唾沫吐在我的胡子上，用您的脚踢我，好像我是您门口的一条野狗一样；现在您却来问我要钱，我应该怎样对您说呢？……

我们当然可以说，他诱导安东尼奥去签立那张奇怪的借据，是为了向后者进行报复，而报复的原因又包含着双重的内容：经济利益上的宿怨和由民族歧视积下的深仇。不过，人们仍然会问：如果安东尼奥有一艘商船安全返航，他就会如期还债，“割肉”的借据就会失去效用，难道夏洛克没有想到这种可能性吗？莎士比亚笔下的夏洛克，是一个聪明机智、富于心计的商人，他当然不会随随便便丢掉垂手可取的利息，把“报复”置于毫无希望的基地上。是的，他对此动过心思：“船不过是几块木板钉起来的东西，水手也不过是血肉之躯……有陆地的强盗，也有海上的强盗，还有风波礁石各种危险……”作为一个高利贷商人，他从来就认为像安东尼奥这样靠商船谋利的“买卖”是不可靠的。在他看来，这些设想既然是有可能性的，把报复寄托在“割肉”的借据上，当然就不是完全无望的“玩笑”。另一方面，他当然也不会排除“仇人”能够按期还债的可能性。可是，对他说来，这个机会毕竟是太宝贵了，安东尼奥是难得有求于他的。他能够抓住这个时机，充分利用它，甚至只要能够提出这种“条件”，并让安东尼奥接受下来，这本身就可以偿还报仇雪恨的夙愿了。请看，就在他知道安东尼奥要向自己借债的时候，在他一步一步诱导安东尼奥接受自己放债的“条件”的过程中，他一面趁机发泄仇怨，一面又表露出多么得意的心情。是的，能够有机会把仇人羞辱一番，而且让一个体面的人物签立那张有损人格的借据，这本身就可以使自己得到“报复”的满足了。何况，万一如他设想的那样，安东尼奥的商船真的出事，不能按期还债呢?!

夏洛克是一个高利贷商人，但并不像某些评论者所说的：他只是个“高利贷者的典型”，在他身上只“反映出资产阶级唯利是图的本质”。用这种单一的概念，根本不能解释这个活生生的人物形象。而且，安东尼奥与夏洛克之间的矛盾，也决不仅仅是“反映了当时社会上商业资本和高利贷资本之间的矛盾”。用单一的“社会矛盾”的观念，也难于解释两个人物之间生动、复杂的性格冲突的实质。

夏洛克是一个犹太族的高利贷者。在复杂的性格中，既包含着高利贷者的习性和品格，也渗透着当时受歧视、受欺辱的犹太人的思想、感情和心理素质。他同安东尼奥之间的矛盾，也并不是单一的。在高利贷商人和商业资本家之间的矛盾中，又渗透着歧视者与受歧视者之间的民族仇怨。这正是围绕“割肉”借据而展开的戏剧冲突所包含的复杂内容。在展开这条冲突线的进程中，莎士比亚紧紧把握住夏洛克的性格，通过一系列富有表现力的行动，把这个人物复杂的心理内容真实而生动地展示在我们面前。

在读剧本和看演出时，我们对夏洛克形象的感受也是复杂的。他的自私、贪婪、嗜财如命的习性，连同他所津津乐道的高利贷者的处世哲学，都引起我们的憎恶。可是，他在长期受歧视、受欺辱的境遇中积蓄起来的民族情绪，又激起我们的同情。在戏剧冲突的发展进程中，这种复杂的感情，一直伴随着我们，甚至很难理性地分辨哪种感情是主要的。

从签立借据到“法庭斗争”之间，这个高利贷商人又经受了一次致命的打击：他的女儿跟着罗兰佐逃走了。莎士比亚围绕与此有关的一些场面，把夏洛克的性格向纵深开掘，同时又为“法庭斗争”的场面，从各方面做好准备。

夏洛克很疼爱自己的女儿，但是，在父爱中又渗透着高利贷者的感情。他完全按照自己的处世哲学去安排女儿的生活，把她闭锁在地狱般的屋子里，不准她接触外人，甚至不准街上的音乐

声闯进窗子里来；每当自己要出门，对女儿唯一的嘱咐，就是让她把门锁好，把窗子关牢："留心照看门户"。这是地地道道的高利贷者的父爱，是夏洛克式的父爱。可是，一把铁锁，虽然能关住女儿的身，却无法锁住青年人的心。当他去赴巴萨尼奥的酒宴时，女儿却同情人罗兰佐逃跑了，并拐走了他的金银财宝。对夏洛克说来，这是双重的打击。长期积蓄的民族仇怨，使他把女儿的逃走归之为"基督徒"对自己的又一次欺辱。他几乎疯狂了，在街上乱跳乱叫："呵，我的女儿！跟一个基督徒逃走啦！""公道呵！法律呵！我的银钱，我的女儿！"旧怨加上新仇使他原有的报复情绪达到了饱和点，而这种情绪一下子就集中到那张已经签立的借据上。当他知道安东尼奥商船触礁的消息时，我们听到了一段咬牙切齿的呼喊声：

萨拉里诺　我相信要是他不能按约偿还借款，你一定不会要他的肉的；那有什么用处呢？

夏 洛 克　拿来钓鱼也好，即使他的肉不中吃，至少也可以出出我这一口气。他曾经羞辱过我，夺去我几十块钱的生意，讥笑着我的亏蚀，挖苦着我的盈余，侮辱我的民族，破坏我的买卖，离间我的朋友，煽动我的仇敌；他的理由是什么？只因为我是一个犹太人。难道犹太人没有眼睛吗？难道犹太人没有五官四肢、没有知觉、没有感情、没有血性吗？他不是吃着同样的食物，同样的武器可以伤害他，同样的医药可以疗治他，冬天同样会冷,夏天同样会热，就像一个基督徒一样吗？你们要用刀剑刺我们，我们不是也会出血吗？你们要是搔我们的痒，我们不是也会

> 笑起来吗？你们要是用毒药谋害我们，我们不也会死的吗？那么要是你们欺侮了我们，我们难道不会复仇吗？要是在别的地方我们都跟你们一样，那么在这一点上也是彼此相同的。要是一个犹太人欺侮了一个基督徒，那基督徒怎样表现他的谦逊？报仇。要是一个基督徒欺侮了一个犹太人，那么照着基督徒的榜样，那犹太人应该怎样表现他的宽容？报仇。你们已经把残虐的手段教给我，我一定会照着你们的教训实行，而且还要加倍奉敬哩。

这段淋漓尽致的表白，是我们理解夏洛克形象的关键所在。可是，人们对这段表白也可以做出不同的解释：或者认为夏洛克是在“为人类的天性慷慨陈词”，或者认为这是一个恶棍在“施展诡辩之术，文饰报复之心”，或者是两者兼而有之……不过，有一点是明确的：这段表白确是发自他的肺腑，是他把多少年不断思索过的问题作出精确无误的表述。假如我们抛开传统的民族偏见，就会感受到，这段话确实包含着朴素的真理：犹太人也是一个人，他们同基督徒一样，具有人类的天性，也应该享有同等的权利。同时，我们也会感受到，就在夏洛克“为人类的天性慷慨陈词”的时候，又表露出某种病态的、非人性的东西：用加倍“残虐的手段”寻求报复。或许，这种病态的、非人性的东西，确实是民族歧视的社会环境中造就成的；可是，对于夏洛克说来，却反映了高利贷商人在积累财富的生涯中养成的残忍的品性。本来，作为一个受歧视、受欺辱的犹太人，夏洛克要维护人类的天性，要争得人权平等的思想和情绪，应该得到我们的同情和尊重；可是，一旦这种思想和情绪渗入了高利贷者“残忍”

的病态心理时，它就走向了反面，只能令人加倍地憎恶了。正是这种复杂的心理，将夏洛克推向了威尼斯法庭。在这里，他拒绝一切劝说，甚至拒绝接受两倍、十倍的债款，拿起刀子指向安东尼奥的胸膛；这时候，我们对他的同情和尊重一扫而光，代之而来的是希望看到他彻底失败。然而，当我们看到他失败的结局时，我们又禁不住思索一个问题：夏洛克是一个喜剧人物吗？换言之，莎士比亚仅仅是把他作为一个嘲笑、讽刺的对象吗？

有不少人认为，夏洛克并不是一个喜剧人物。有的演员扮演这个角色曾经为他蒙上悲剧色彩，有的演员干脆把他演成“悲剧英雄”。英国的理论家布拉德雷甚至说过：“《威尼斯商人》的结局不能令我们满意的一个原因就是：夏洛克是一个悲剧人物，我们不能相信他接受了失败和强加在他身上的种种条件。这是一个实例，表明莎士比亚的想象力开了小差，因而他刻划了一个不能与注定的愉快结局和谐一致的人物。”① 出生于犹太族的德国诗人海涅说过，他曾经为夏洛克流过泪，并想过“要把《威尼斯商人》列入悲剧里去”②。与此同时，认为这是一个地地道道的喜剧人物的观点，则更为普遍。

当然，从《威尼斯商人》全剧总的风格和情调来看，它是一部喜剧。可是，夏洛克的形象，却兼有喜剧色彩和悲剧的因素。所谓喜剧色彩，指的是剧作家把这个人物所具有的高利贷商人的自私贪婪、嗜财如命的习性予以夸张，因之引起我们嘲笑它；人们可以看到，每当夏洛克为自己信奉的高利贷者的处世哲学寻找根据进行辩解的时候，每当他为了失去金钱而变得失去理智的时候，这种喜剧效果都是很强烈的。可是，在另外的地方，

① 布拉德雷：《莎士比亚悲剧的实质》，见《古典文艺理论译丛》第3册，第49页。

② 参见上海文艺出版社出版的《威尼斯商人》译本（方平译）的附录。

这个形象却具有同样强烈的悲剧效果。夏洛克形象的悲剧性恰恰在于：他具有很多本来是合理的要求，例如，犹太人也是人，他们的地位和权利是应该受到尊重的，这种要求原本应该得到实现的，但是他却失败了。就“悲剧”的一般的含意来说，合理的要求却遭到失败，这当然是具有悲剧性的。可是，夏洛克毕竟不是什么“悲剧英雄”，正如前面所说的那样，他的失败，是由于用“残虐的手段”去实现那个合理的要求，用“非人性”的方法去报复那些歧视者和欺辱者，因之，他就由一个受歧视、受欺辱的弱者，变成了蓄意害人的凶徒。这样，他的失败，就成为对“非人性”的“残虐”的否定，成为对蓄意害人者的惩罚。然而，尽管如此，当那些欺辱过他的人们在欢庆胜利的时候，当夏洛克被迫接受了那些惩罚条件的时候，我们所感受到的并不完全是喜剧的欢乐情绪，而多少有一点惋惜；当安东尼奥摆出宽容大度的姿态，却借机强迫这位犹太人“改信基督教”的时候，我们甚至会感到不平。

在古希腊时期，有一个传统的美学观念：悲剧和喜剧绝对不能混淆。一直到17世纪法国古典主义时期，这个美学观念也是不能触犯的。从这种美学观念来看，莎士比亚把一个具有悲剧色彩的人物作为喜剧的主人公，当然是不恰当的。不过，在莎士比亚的心目中，这种观念并不应该成为人人必须遵守的法规，在他的著名悲剧中，往往渗透着喜剧的成分；同样，在喜剧中渗透着悲剧的因素，《威尼斯商人》也不是唯一的例证。别林斯基说过：“喜剧艺术不应该为了诗人规定的目的牺牲描绘的客观真实性。”莎士比亚的喜剧创作完全符合这条正确的原则。当然，这位天才的剧作家也不是按照某些人为喜剧人物下的定义去塑造人物，他所遵循的是生活的真实，他塑造人物向来是从生活出发，把实际生活中各种人物性格的“丰富多彩性”再现出来，还它以本来的面目。正如他所塑造的许多成功的形象一样，夏洛克也

不是某一种抽象观念的化身，而是一个血肉丰满的活生生的人物形象，是一个具有复杂个性的艺术典型。

三、《威尼斯商人》的主题思想

分析莎士比亚剧作的主题思想，往往会遇到困难：他在剧本中揭示的思想也像他塑造的人物性格那样，是相当丰富、十分复杂的。因为，这位剧作家向来不是在一部剧作中只是阐明某一抽象的观念，而是把思想渗透在人物性格之中，渗透在生动的场面和情节之中。应该说，这是莎士比亚开创的现实主义戏剧创作的一个宝贵传统。因此，我们必须真正理解了剧中人物的性格，深入到由众多人物构成的那个独特的生活世界中去，才能感受到、体察到其中包藏的思想内容。

据说，在伊丽莎白时代出现的大部分创作，都把犹太人描绘成“吝啬鬼、高利贷者、吸基督徒血、掠基督徒财的恶魔”。因此，有人曾经认为，莎士比亚的《威尼斯商人》，是这一时代“反犹主义的产物”。根据这种观点，贯串这部剧作的思想倾向，当然是宣扬“反犹主义”的意识。不过，只要认真读过这部剧作就会发现，这种说法是没有根据的。我们可以看到，无论是安东尼奥，还是他周围的朋友们，大都怀有“反犹主义的情绪”，他们异口同声地把“异教徒”、“魔鬼”、“恶狗”、“豺狼”等等恶名和“犹太人”联在一起，而且，他们的言行确实表现了对犹太人的歧视和侮辱。可是，通观全剧，莎士比亚虽然本着生活的真实表现了这些基督徒的反犹情绪，却没有肯定这种情绪。他甚至通过夏洛克的口，一再为受歧视的犹太人鸣不平，揭露民族歧视的不合理性。认为这部剧作的思想倾向是煽动“反犹情绪”，是对莎士比亚的误解，是没有根据的。

可是，莎士比亚笔下的夏洛克，毕竟是一个犹太人，莎士比亚虽然肯定了这个犹太人反对民族歧视、争取平等人权的要求，同时，也把尖刻的揭露和嘲讽集中在他的身上。为此，人们曾经对剧作家的创作动机作过种种推测：其一，在莎士比亚的时代，有一种世俗之见，认为“犹太人等于放债人”，这种成见来自中世纪，在当时，犹太人除了放债之外是不容许从事别的职业的；莎士比亚只是忠于生活，一方面把剧中的高利贷者写成犹太人，同时又赋予这个人物以自己特殊的解释。其二，正如有些人所指出的那样：“莎士比亚在《威》剧中所要攻击的很可能就是他的贪婪之心日甚一日的同胞。而据学者研究，他之所以要塑造一个夏洛克式的犹太人，无非是利用了当时的反犹情绪，来使他笔下的高利贷者的形象更为可憎罢了。”① 不过，这种种说法，也还都是推测而已。我们分析一部剧作的思想内容，主要的根据还是剧本本身。问题的实质在于：莎士比亚通过夏洛克所揭露和嘲讽的究竟是什么呢？与此同时，他所要肯定的又是什么呢？

首先，他把揭露、讽刺的锋芒，指向自私贪婪、嗜财如命等等高利贷者所共有的恶习，揭露它们对人的正常生活、人们之间应有的正常关系的破坏性。正如前面所说过的，莎士比亚对夏洛克身上的这些恶习进行了尖锐的抨击。在他看来，这种种恶习是违反人性的。我们从剧本中对夏洛克的行动以及围绕他而展开的人物关系的描写，可以深切地感受到这些恶习所具有的“反人性”的本质。在夏洛克看来，人生的全部意义、人的全部乐趣似乎只在于拨弄算盘、积累钱财，这个信条支配着他的全部生活，也腐蚀了他的灵魂。他正像罗兰佐所说的那种人：“他们的灵魂像黑夜一样昏沉，他们的感情像鬼蜮一样幽暗。”他拒绝人类应该享有的欢乐，排斥人们应有的正常感情；他没有朋友，也

① 引自美国《纽约时报》的文章：《关于夏洛克的争论》。

没有真正的亲人。他虽然有一个风华正茂的女儿，甚至也爱她，但是他的父爱也被这种恶习侵蚀了，从而变成了畸形的、病态的。他爱她，也不过就像爱一件锁在柜子里的珠宝。他把她幽禁在屋子里，不准她听音乐，更不准她与青年人谈情说爱，强迫她与一切欢乐和幸福绝缘。他的女儿杰西卡一语道破了这种非人性的生活的实质：

我们这个家是一座地狱……

于是，这位年轻的姑娘，终于冲出这座“地狱”寻求真正的生活去了。

如果说，莎士比亚通过夏洛克的恶习以及他的畸形、病态的生活方式，在揭露和讽刺“非人性”的东西；那么，他通过安东尼奥、巴萨尼奥、鲍西娅以及罗兰佐、杰西卡等等人物的生活和相互关系，恰恰在肯定人文主义者所追求的美好的东西。这部喜剧，贯串着两种相反相成的情调：揭露、讽刺的情调和欢快的情调。这两种情调在剧情发展中此起彼伏、此强彼弱，甚至可以说，在很多场面中，往往是后者压倒了前者。这种欢快的情调来自哪里呢？概括地说，它正是来自剧作家对真挚的友谊、纯洁的爱情以及人们追求合理生活的热情的歌颂。

莎士比亚并不是一个“阶级论”者，尽管安东尼奥身份是商业资本家，却并不像有些评论者所说的那样：他是“商业资本家的典型”。在剧本中，很多人物都在称颂安东尼奥的美德，巴萨尼奥说他是“一个心肠最仁慈的人，热心为善，多情尚义”；萨拉里诺赞扬他：“世上没有一个比他更仁厚的君子”……更重要的是，剧作家通过这个人物自身的行动，充分展示他为了友谊而自我牺牲的精神。特别是，当他在法庭上面对夏洛克指向自己胸膛的刀子时，竟然从容不迫、毫无怨言地对巴

萨尼奥说："不要因为你将要失去一个朋友而懊恨，替你还债的人是死而无怨的。"无疑，在这方面，安东尼奥的形象是被剧作家理想化了。然而，我们可以看到，莎士比亚正是把安东尼奥为友谊献身的精神同夏洛克的"非人性"的恶习进行尖锐的对比，对前者热情歌颂，对后者尖刻嘲讽，并在法庭一场，揭示了前者的胜利，后者的失败。

围绕"选匣子"的情节，莎士比亚集中表现了巴萨尼奥和鲍西娅之间纯洁的爱情。当然，巴萨尼奥也是一个比较复杂的人物，他是一个破落的贵族子弟，具有这类人物讲排场、爱挥霍的习性。莎士比亚本着生活的真实，没有回避人物的这些弱点。但是，通观全剧，剧作家对这个人物基本上是肯定的。他像安东尼奥一样珍视友谊；他对鲍西娅的追求，也不仅仅是看中了她的富有，而包含着真挚的爱情；而后者恰恰是剧作家要着重表现的东西。我们看到，在第一幕，巴萨尼奥向安东尼奥披露了他所爱慕的是什么内容："在贝尔蒙特有一位富家的嗣女，长得非常美貌，尤其值得称道的，她有非常卓越的德行；从她的眼睛里，我有时接到她的脉脉含情的流盼。她的名字叫做鲍西娅，比起古代凯图的女儿，勃鲁托斯的贤妻鲍西娅来，毫无逊色。"至于鲍西娅，她虽然在按照父亲的遗嘱择婿，却对此深感难堪："我既不能选择我中意的人，又不能拒绝我所憎恶的人；一个活着的女儿的意志，却要被一个死了的父亲所钳制……"她对什么"那不勒斯的亲王"、"巴拉廷伯爵"、"法国贵族"、"英格兰的少年男爵"、"萨克逊公爵的侄子"，都不屑一顾；对于那两位选错匣子的亲王，她更毫不中意……她择婿自有标准，其实，她在选匣之前，已对巴萨尼奥有了好感。莎士比亚在第三幕第二场，特意在选匣之前安排巴萨尼奥与鲍西娅相互倾诉爱情的场面，或许正是为了不让人们发生误解，似乎两个人的结合完全是那张遗嘱的功劳。剧作家借用"选匣子"的传说故事，是有深刻寓意的。"发

闪光的不全是黄金”，对于莎士比亚来说，比黄金，白银更宝贵得多的，正是两心相许的爱情。剧本中不仅肯定、歌颂了巴萨尼奥和鲍西娅之间的爱情，还用杰西卡为情私奔以及她与罗兰佐的幸福结合作为陪衬，使之交映增辉。

剧本中对真挚友谊和纯洁爱情的歌颂，是莎士比亚人文主义思想的体现。而且，在这部剧作中，莎士比亚的人文主义理想还表现在对两个生活世界的强烈对比之中。我们看到，在此剧中有两个并存的天地：一个是充满了贪欲、角斗的威尼斯，特别是为夏洛克所占居的那个“地狱”般的生活世界；另一个是充满了欢乐和幸福的贝尔蒙特，莎士比亚把这里描绘成一个月色皎洁、清风习习、乐声甜美的世界，在这里，青年人尽情享受着欢乐和幸福的生活，他们之间只有友谊和爱情……剧作家让我们经历了那场“法庭斗争”之后，又让我们的主人公回到这个“尽善的境界”之中，去领略青春欢乐的气氛，从这里，我们不正可以强烈地感受到莎士比亚所追求的是什么吗?!

有人说：“从《威尼斯商人》开始，莎士比亚戏剧创作中人文主义理想的光芒开始暗淡下来。”事实并非如此。假如说，这种观点的根据，只是在于戏剧中贯串着一种揭露、讽刺的调子；我觉得，这决不能说明剧作家人文主义理想光芒“暗淡”了。对一个剧作家说来，揭露、讽刺与肯定、歌颂，在创作中是辩证统一的。任何一个作家的理想、可以通过他热情讴歌的东西得到体现，也可以通过揭露和讽刺展示出来。我们决不能因为《钦差大臣》中只有对丑恶现象的尖刻讽刺，而断言果戈里是一个没有理想的作家。在《威尼斯商人》中，剧作家恰恰是把揭露、讽刺与肯定、歌颂统一起来，从而揭示了贯串全剧的主要的思想内容：对友谊、爱情以及人类理想生活的肯定，对贪婪自私、嗜财如命的恶习以及由此而来的“非人性”生活的否定。

其次，在这部喜剧中，莎士比亚的人文主义思想还表现在：

他反对民族仇视，提倡平等博爱；反对残虐行径，肯定仁慈之心。前面说过，剧作家对安东尼奥及其朋友们歧视、欺辱犹太人的表现是否定的，他一再让夏洛克呼吁犹太人同基督徒应该享有平等的权利。同时，剧本中也没有完全肯定夏洛克的民族复仇情绪，特别是当这种复仇情绪已经发展到采用残虐手段的时候，莎士比亚给予了公允的抨击。这种反对暴虐、提倡仁慈的思想，正是“法庭斗争”一场所突出表现的中心内容。

在这之前，有“二十个商人，公爵自己，还有那些最有名望的士绅”，都曾劝过夏洛克放弃“照约割肉”的要求，但是他拒绝了。官司打到了法庭，公爵又再三劝告他放弃这种残酷的处罚，“显示出你的仁慈恻隐来”，夏洛克竟然端出威尼斯的法律作为自己的盾牌。当鲍西娅假扮法律博士来审理这个案子时，也不能不承认：根据法律，夏洛克有权从安东尼奥的胸口割下一磅肉来；因此，她只得劝告这位债权人从“法律的立场上作几分让步”，“做一些慈悲的事”。看到这里，我们在憎恶夏洛克的残虐时，不禁会产生一个疑问：一个人由于偶然性的原因未能按期还债，债权人就可以把他置于死地，这种残虐的要求竟然可以得到法律的承认；那么，这种法律能说是健全的吗？也正是在这里，我们理解了莎士比亚对法律与权力的看法：

鲍西娅　……犹太人应该慈悲一点。

夏洛克　为什么我应该慈悲一点？把您的理由告诉我。

鲍西娅　慈悲不是出于勉强，它是像甘霖一样从天上降下尘世；它不但给幸福于受施的人；也同样给幸福于施与的人；它有超乎一切的无上威力，比皇冠更足以显出一个帝王的高贵：御杖不过象征着俗世的威权，使人民对于君上的尊严凛然生畏；慈悲的力量却高出于权力之上，它深藏在帝王的内心，是一种属于上帝的德行，执

> 法的人倘能把慈悲调剂着公道，人间的权力就和上帝的神力没有差别。所以，犹太人，虽然你所要求的是公道，可是请你想一想，要是真的按照公道执行起赏罚来，谁也没有死后得救的希望；我们既然祈祷着上帝的慈悲，就应该按照祈祷的指点，自己做一些慈悲的事……

很明显，莎士比亚并不是反对王权，他不过是在提倡“理想的君王”；他也并不是否定法律，不过是追求一种“理想的法律”。在他看来，有一种力量是高于王权和法律之上的，那就是“慈悲”。他希望手里拿着御杖的君王，应该把权力和慈悲统一起来；而执行法律的人，更应该用慈悲去调剂公道。假如法律所承认的“公道”与“慈悲”相违，那就不是真正的公道。在鲍西娅的这段哲理性的台词中，我们强烈感受到的正是人道主义的理想。莎士比亚正是要求，无论是掌握“俗世的威权的君王”，还是执行法律的人，以及一切民族的人，都不要滥用权力，必须实行人道主义的原则。夏洛克所坚持的残虐的手段，虽然可以得到法律的承认，却是人道主义原则所不能容许的。无疑，夏洛克诉讼的失败，正是人道主义的胜利。

四、“情节的生动性和丰富性”

恩格斯在谈到对未来的戏剧的设想时，曾经把“莎士比亚剧作的情节的生动性和丰富性”作为理想戏剧的重要标准之一，确实，莎士比亚的大部分剧作，都具有这个长处。在这方面，《威尼斯商人》有很多值得我们学习、借鉴的东西。

这部喜剧情节的生动性和丰富性，表现在哪里呢?

一般认为，莎士比亚的剧本所以具有“情节的生动性和丰

富性”，主要原因是：它们大都是由两条以上的故事线索构成的。这种说法，当然是有道理的。我们可以看到，《威尼斯商人》正是由三条交错发展的故事线索构成了复杂情节：其一，是围绕安东尼奥和夏洛克而展开的有关签立借据、照约割肉的故事线索；其二，围绕巴萨尼奥和鲍西娅展开的“选匣子”的故事线索；其三，围绕罗兰佐和杰西卡而展开的另一条爱情故事的线索。这三条故事线索在剧本中交错发展，使剧本的情节内容具有丰富性，这是有目共睹的。问题在于，莎士比亚不仅用三条故事线索构成丰富、复杂的情节内容，而且，他能够通过出色的艺术处理，使几个独立发展的故事紧密地交织在一起，从而实现了结构的完整性和统一性。我觉得，正是在这个问题上，显示了莎士比亚构思、处理戏剧情节的能力。

莎士比亚写这部喜剧，取材于某些旧戏和传说故事。据有些研究家们介绍：关于“一磅肉”的故事，最初流传于埃及，14世纪传入意大利，其中已包括“借约”和“私奔”的内容；之后，英国曾有题名《犹太人》的剧本演出。关于“三匣择婿”的传说故事，最早源于东方，中世纪已有希腊文的传奇，1577年译成英文。据说，莎士比亚还吸取了另一个意大利的故事：一个佛罗仑萨的年轻贵族，在他有钱的教父的资助下出外经商，路过某处，知道该地一个有名气的寡妇要过路青年猜她的谜语，猜中者可娶她为妻，猜错者则全部财物要归她所有；由于无人猜中，寡妇日益富有。这位年轻贵族也去猜谜，两次都猜错了，第三次由于寡妇使女透露谜底，终于得胜。后来，他看到日历，想起教父为他借债的期限已到，如不能还债，即要被处死，于是急忙赶去，寡妇则扮成法官帮他救出教父，教父又娶寡妇的使女为妻①。当然，我们从《威尼斯商人》中可以看到，这些旧戏和传

① 这里谈到的有关材料，均转引自陈瘦竹《莎士比亚的〈威尼斯商人〉》及孙家琇《关于“莎士比亚式喜剧”和〈威尼斯商人〉》两篇文章。

说故事的很多素材，都被莎士比亚吸收了。我们虽然无法根据旧戏和传说故事的具体内容，去分析剧作家把原始素材改造、加工成戏剧情节的过程（因为我们没有看过它们的原文）；但是，有一点是清楚的：剧本的情节决不是几个传说故事拼凑而成的，尽管它们的内容十分丰富，也都只是莎士比亚创作的素材；他根据它们写成剧本，经过了自己独特的构思和处理，才能把几条独立、分散的故事线索，构成具有统一性的戏剧情节。这中间自然有一个对原有素材进行取舍、加工、改造的过程。那么，在这个过程中，关键的问题是什么呢？

我觉得，概括地说，关键就在于确立情节的中心。对于处理复杂情节的剧作家说来，这种工作就非常重要。事实上，假如剧本的情节是由几条独立的故事线构成的，剧作家不明确情节的"中心点"，就无法实现结构的统一性，这样的情节也就谈不上"生动性"。所谓确立情节的"中心点"，当然包含着在几条故事线索中确立主线与副线，并能使副线和主线发生联系；但却不止于此。我觉得，所谓情节的"中心点"还包含着这样的意思：它是几条故事线索的纽结点，是几个主要人物行动的汇集点。用通常的概念来说，它指的是剧本的"高潮部分"。劳逊在论述剧作理论的著作中曾经说过："高潮是考验结构中一切元素的效用的试金石。"他认为"高潮"指的就是全剧的"基础动作"，也就是全剧"动作最后的和最强烈的阶段。这不一定是指最后的一场，而是指表现冲突的最后局面的一场"。根据这种解释，他提出"从高潮看统一性"的剧作原则①。《威尼斯商人》中使得复杂情节具有统一性的奥妙，也在这里。

不过，人们对此剧的"高潮"部分曾经有不同的解释。比

---

① 参见劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书的上卷，第 3 部，第 3 章，中国电影出版社 1978 年版。

如，有人根据传统的“金字塔公式”①，认为此剧的高潮是第三幕中“选匣子”一场戏。其实，这部喜剧的高潮，是“法庭斗争”一场。正是在这里，出现了全剧“冲突的最后局面”。当然，创作过程是复杂的。莎士比亚究竟是先明确了这场戏才开始动笔，还是在动笔之后随着剧情的发展才逐步明确了这场戏，对此我们难以推断。不过，有一点是明确的：这场戏是在第四幕，在前面三幕中，几条故事线并行交错，此起彼落，却都朝向这场戏发展，并在这里纽结在一起；剧中几个主要人物的行动交替发展，此明彼暗，也正是在这里汇集在一起，同时达到了“最后的和最强烈的阶段”。可以看到，在前面三幕中众多场戏，对这个“中心点”都起着直接间接的“效用”。

第一幕共有三场，可以看作是全剧的“开端部分”。一般认为，“开端部分”的任务是交代环境、介绍主要人物及其相互关系，引出情节的头绪；其实，它的中心任务则是明确冲突的焦点，造成全剧的悬念，为剧情发展指明方向。在这里，冲突的焦点是逐步对准的：先是巴萨尼奥为了去追求鲍西娅向安东尼奥借钱，后者手头没有现款便提议用自己的名义向别人转借；巴萨尼奥找到的放债人夏洛克恰恰对安东尼奥怀着经济的、民族的宿怨深仇，却答应如数借钱并不要利息，并提出签立那张奇怪的借据，动机是借此寻求报复。在这中间，我们还看到鲍西娅正在遵照父亲的遗嘱选择丈夫，她虽然早已对巴萨尼奥怀有好感，却只能同选中匣子的人成亲。正是在这个开端部分，已经把巴萨尼奥和鲍西娅的爱情故事同安东尼奥和夏洛克之间围绕借据即将展开的冲突联系在一起，从而构成了全剧的总悬念：夏洛克既然是为

---

① 指的是弗莱泰格提出的“戏剧构成图”，一出戏的动作分为：（1）介绍；（2）上升；（3）高潮；（4）下落；（5）结局。根据这个公式一般认为，五幕剧的高潮是在第三幕。

了报复才签立那张借据，它将引起什么后果？巴萨尼奥和鲍西娅能不能结合？在这个总悬念中包含的两个未知数既然是相互联系的，剧情也就沿着这两条线索发展下去了……

第二幕和第三幕是全剧的发展部分，共有十四场戏。几条线索在这里交替展开、并行发展。其中有五场（第二幕的第一、七、九场和第三幕的第二、四场）都发生在鲍西娅家中，断续地出现了“三匣择婿”故事的进展，也就是巴萨尼奥和鲍西娅爱情故事的发展。在这中间，第二幕第二场穿插了夏洛克和父亲老高波相遇的场面，通过人物的插科打诨，为演出增添了欢快气氛，并稍带渲染了夏洛克悭吝的习性。在这中间，还插进了夏洛克的女儿杰西卡与罗兰佐相约私奔的情节（第二幕第三、四、六场），这条新引出的情节线，不仅与贯串全剧的思想内容（对纯洁爱情的歌颂）有关，也从一个侧面展现了夏洛克“非人性”的生活方式；更重要的是，杰西卡携带金银财宝和罗兰佐私奔，有如火上浇油，加深了夏洛克对基督徒的仇恨，使他在第一幕已经透露出的复仇的动机变得更顽固、更具有残酷性了。这样，这条新引出来的情节线就与围绕借据而展开的情节主线有着内在的联系，成为后者的一个推动力。至于情节中的另两条线索，在这两幕虽然是交替展开、并行发展的，但它们却像两条交叉线一样逐步靠近了。就在巴萨尼奥“选匣”之前，围绕借据而展开的主要情节又被推出来并急骤发展了：安东尼奥有一艘商船出了事。这个看起来是偶然发生的事变，把第一幕签立借据时已经预示出的危机加深了。我们看到，由于女儿私奔和失去贵重珠宝而变得疯狂的夏洛克，决心利用这个机会，要施用残虐手段对安东尼奥进行报复。就在这条情节主线急骤发展、危机加深的时候，剧作家又把我们带进贝尔蒙特，就在这里，把“选匣子”的悬念解开了：巴萨尼奥和鲍西娅已经如愿以偿，准备举行新婚嘉礼了。正当这对情侣欢庆胜利的时候，突然又传来噩耗：安东尼奥

的商船全部遇难，他的生命已经完全掌握在夏洛克手里了。在情节副线造成的悬念刚刚解开的时候，剧作家立即把主线造成的悬念向前推进，并把刚刚获得幸福的巴萨尼奥和鲍西娅推向旋涡中去：他们决定延期举行婚礼，用一切办法去营救自己的挚友——用友情去回报友情。可是，他们的希望会不会实现呢？我们当然希望鲍西娅的富有会把朋友从危难中解救出来。然而，这只是一厢情愿。我们马上又回到了威尼斯，在这里，夏洛克拒绝一切好心的劝告，已经诉诸法律，而任何人也无权变更威尼斯的法律。就在这种阴云密布的气氛中，剧作家又为我们透露出一缕阳光：聪明机智的鲍西娅决定亲自出马，扮成男子去与丈夫会合了……于是，情节自然而然地向“法庭斗争”推进，在这里，四个主要人物的行动汇集到一起，围绕“借据”展开了最后的较量。

有人说：“戏剧是悬念的艺术。”所谓悬念，指的是观众对剧情发展、对人物命运的一种期待的心情。阿契尔把情节结构比作“戏剧式的建筑”，他认为：“戏剧建筑的秘密的最大部分在于一个词——‘紧张’。而剧作家技巧的主要内容就在于产生、维持、悬置、加剧和解除紧张。”① 我们可以换一个说法：剧作家要使剧本的情节具有生动性，能够引人入胜，就应该善于造成、维持、悬置、加剧和解开悬念。而且，从剧本的总体结构来说，情节是否具有统一性，也关系到对悬念的处理。劳逊提出的“从高潮看统一性”的原则，完全可以从《威尼斯商人》对悬念的处理中找到圆满的答案。在这部剧作中，全剧的“高潮”是“法庭斗争”。到这里，悬念已经到了最强的阶段，也是最后解开的时刻。这场戏悬念的中心内容当然是夏洛克坚持照约割肉的要求会不会得逞。而且，这个悬念涉及到四个人物的行动：夏洛

① 见阿契尔：《剧作法》，吴钧燮、聂文杞译，中国戏剧出版社 1964 年版，第 158 页。

克会不会把用残虐手段进行复仇的行动坚持到底？安东尼奥为了帮助朋友才签立那张借据，等待他的命运是什么，他将怎样面对那个恶运？巴萨尼奥和鲍西娅“用友情回报友情”的行动会不会如愿以偿？总之，这四个主要人物，在这里都要经受最后的考验。通观全剧，我们不难发现：剧本的开端部分（第一幕）和发展部分（第二幕和第三幕）的绝大部分场面（除了少数为了增添喜剧气氛而穿插打诨的场面），都对这个高潮部分起着直接间接、或明或暗的插科的“效用”。

第一，既然开端部分的任务之一，是造成全剧的总悬念，而高潮部分则应该是悬念最强烈和最后解开的时刻；那么，要使全剧具有艺术统一性，就不能使两者脱节，或者让开端部分造成的悬念在高潮部分落空。如前所述，此剧在开端部分造成的总悬念，已经把两个具有主从关系的“未知数”（以“借据”为主，以巴萨尼奥对鲍西娅的追求为副）联在一起，而涉及到四个人的行动；在高潮部分，恰恰是把这四个人物的行动汇集到主悬念上来。这就使得开端部分和发展部分遥相呼应，一脉相承。假如把开端部分看成是为剧情指出方向的话，那么，高潮部分正是沿着这个方向发展的必然归宿。

第二，发展部分的任务是承前启后。所谓“承前”，可以就情节本身的延续发展而言，也可以从悬念的角度来看：发展部分的大部分场面，应该是沿着开端部分的总悬念指引的方向一步一步展开；此剧发展部分对场面的选择和处理，正是如此。所谓“启后”，指的则是：发展部分的大部分场面，都应该能够为高潮部分准备条件、积蓄力量。这只是一般的原则，而不同的剧本则有不同的处理方式。有的可以在发展部分使总悬念中包含的众多线索一起向前推进，并在高潮部分到达顶点，先后解开；有时也可以在发展部分把总悬念中的次要因素先予解开，而在高潮场集中处理主要因素。此剧是后一种处理方式。可以看到，从第二

幕到第三幕，剧情发展的两条线索交替发展，而在第三幕，总悬念中的次要因素（选匣择婿）已经解开了，它的解开不仅使主要因素突出出来，而且使之加强；同时，也为主悬念的最后解开准备了条件。在这两幕中，还插入了一个新的情节（杰西卡的私奔），它对于维持、加剧全剧的总悬念，同样起着不可缺少的作用。

第三，在“法庭斗争”之后，还有两场戏，可以看作是高潮之后的“结尾部分”。应该说，在主悬念已经解开之后，再写两场戏，在艺术处理上是相当困难的。当然，莎士比亚安排这两场戏的意图，是在于让这部喜剧在欢乐的气氛中闭幕，并突出他的人文主义的理想。问题在于，他能不能维持住观众的兴趣，使之安坐不走。要使“结尾部分”具有这样的吸引力，至少需要在主悬念已经解开的时候，留下足够的“悬念”。可以看到，在法庭斗争取得胜利的时候，莎士比亚又以“索取戒指”为契机，把我们的注意力引向了巴萨尼奥与鲍西娅以及他们与安东尼奥之间的关系，依靠这个“悬念”的力量，把我们重新带入那个充满爱情与友谊的贝尔蒙特，与剧中人物同享欢乐与幸福，沉浸在莎士比亚所创造的理想世界之中……

另外，“莎士比亚剧作的情节的丰富性和生动性”，还有很多具体的内容，比如，在展开每一个场面时，并不是只着眼于表现事件的进程，更重要的是在错综复杂的人物关系中揭示人物的内心生活。也就是说，在莎士比亚的剧作中，戏剧情节并不只表现为事件的外部进程，还包含着人物思想、感情、心理活动的发展。这并不仅仅是莎士比亚处理戏剧情节的特点，也是很多成功剧作所共有的长处。对此，我们将在分析其他剧作家的作品时，再作详细介绍。

高乃依的古典主义悲剧《熙德》

一、布瓦洛的古典主义戏剧观

继莎士比亚之后，在17世纪的欧洲又出现了戏剧艺术新的繁荣时期，这就是古典主义戏剧——戏剧发展史上一个重要的流派。领导这个潮流的是法国。主要的剧作家有高乃依（1606—1684）、拉辛（1639—1699）和莫里哀（1622—1673）；古典主义戏剧理论的代表人物是布瓦洛（1636—1711）。

所谓“古典主义”，是欧洲封建社会向资本主义社会过渡时期形成和发展起来的文化思潮。这股思潮反映在文学、造型艺术和戏剧等各个领域，大致延续了两个世纪之久。“古典主义”发端于法国，也在这里获得高度发展，并不是偶然的。在16世纪末，法国结束了封建割据的局面，建立起君主专制的中央集权。当时的君主专制制度是有进步作用的，马克思说它是“起开化作用的中心，民族统一的奠基者”。在王朝重商政策的推动下，资本主义有了发展。新兴的资产阶级为了同封建贵族进行斗争，拥护王权，并需要它的保护。同时，王权也借助资产阶级振兴民族的经济，巩固自己的统治，所谓“古典主义”，正是资产阶级和君主专制制度调和的产物。因此，它的思想体系本身就是复杂的。

当时，出于巩固中央集权的需要，王朝的当政者，十分重视文学艺术，并采用很多办法把文艺家控制在自己手里，要他们为中央集权服务。1635年，路易十三的枢机大臣黎塞留创立法兰西学士院，作为官方最高的学术机构。这个学士院从全国选拔四十名学术界、文艺界的人士，讨论文化艺术方面的问题，进行表决，形成决议。学士院的决议是全国文化艺术工作者必须遵守的法规，任何人不得违反。而学士院既然是官方的机构，由皇帝和大臣直接控制，它制定的法规必定是代表中央集权的君主专制制度的要求。在当时，君主专制制度对文学艺术的基本要求是：体现各阶层和每个公民的利益无条件服从国家和民族的利益这条道德规范，宣传公民对国家和民族的神圣义务，颂扬爱国主义和英雄主义。应该说，这些要求同资产阶级个性解放的思想是对立的。但是，在当时，建立强大的统一的中央集权，也有利于资本主义的发展。因此，资产阶级也可以接受这些要求。法国古典主义文学的创造人玛勒伯（1555—1628）首先提出，文学要坚决贯彻国家的政策，提倡写颂歌，歌颂君主专制制度。无疑，这些主张在当时是符合民族利益的。

法国的古典主义在30、40年代兴起，到60、70年代进入兴盛时期。在这中间，成绩最突出的是戏剧。古典主义戏剧的美学原则，集中体现在布瓦洛的著作中。布瓦洛出自官吏家庭，曾经任过王室史官，又被选为法兰西学士院院士。他作为官方最高学术机构的成员，其美学观当然要代表这个机构的精神原则。这是十分自然的。因此，他的著作最能反映古典主义戏剧美学的精神。他的理论主要包括下述内容：

其一，崇尚“理性”。

布瓦洛在《诗的艺术》要求作家：

……首先须爱理性：愿你的一切文章

永远只凭着理性获得价值和光芒。

实际上，这种主张说明，古典主义美学是建立在笛卡尔（1596—1650）唯理论哲学的基础之上。笛卡尔主张“真理”在于“理性”本身，提倡用理性取代盲目信仰和宗教权威，并强调人们要用理性去战胜情欲，因为情欲会使人抛弃真理。这种理性主义的哲学是对中世纪的“经院哲学”和宗教迷信的否定，在当时，既符合资产阶级的需要，也适应君主专制制度的要求。但是，笛卡尔所说的“理性”，并不是建立在实践和感性认识的基础之上，而是指人的“先天”的“良知”。因此，他否定感性认识的重要性，也否定精神世界对物质世界的依存性。布瓦洛把笛卡尔的唯理论作为古典主义美学的一个信条，强调美来源于理性，文学的审美价值也在于理性本身。同时，他则轻视艺术创作中的形象思维，忽视艺术想象的作用。这个信条，不仅影响了这一时期悲剧的主题，也决定了古典主义戏剧在艺术上强调统一法则、统一规范等等问题。

其二，强调“模仿古人”。

“古典主义”这个名称，就意味着它是以古代文学作为典范。在当时，法国的统治者把罗马帝国看成是自己的榜样。他们幻想在法国建立起罗马帝国式的政权，而且在政治、法律等等方面都仿效这个古代的帝国。古典主义文学的主张，也反映了这种政治上的仿古精神。事实上，这个流派在理论和创作实践上，都是以古希腊、古罗马（特别是后者）的文学作为规范和样板的。当时，这种主张也并非是“一统天下”的。在这个时期，法国文学界曾经进行过一场“古今之争”。批评家贝格勒、艾弗蒙等是反对“模仿古人”的。艾弗蒙就曾说过：“荷马的诗永远会是杰作，但不能永远是模范。”可是，这种正确的主张，在当时并不占居优势。古典主义理论家是这种主张的反对者。布瓦洛在晚

年给贝洛勒的信中公开提出："您那样大声叫喊反对古代作家，究竟有什么动机吗？你是害怕人们摹仿他们就会坏事吗？但是事实相反，我们法国最大的作家们的作品的成功正要归功于这种摹仿……"他认为，高乃依悲剧中"最美的笔调和最伟大的思想"是从古罗马历史学家、文学家的"作品中得来的，拉辛的成功是由于摹仿了索福克勒斯和欧里庇得斯，莫里哀则是从摹仿古罗马喜剧家普拉图斯和太伦斯中取得了喜剧艺术的成就。"其实，这种说法并不符合实际。不过，古典主义戏剧家们确实常常从古代作品中吸取情节、冲突和主题；可是，他们又往往注入新的历史内容。

其三，主张写"类型"人物。

布瓦洛关于人物形象塑造的主张，大体上是重复古罗马诗人贺拉斯的观点，提倡写"类型"人物。所谓"类型"人物，首先指的是：否定人物性格的丰富性和复杂性。主张只赋予人物以某一种品格。比如，布瓦洛指出："写阿迦麦农应把他写成骄横自私；写伊尼阿斯要写出他敬畏神祇；写每个人都要抱着他的本性不离。"这段话的意思是明确的。他正是要求剧作家抽去人物性格本身的丰富多彩性，把剧中人物通通写成某一种品格的化身。这样的人物，并不是"典型"，而是"类型"。布瓦洛根据这种观念，在《诗的艺术》中甚至不厌其烦地对各类人物进行"定性"分析：

> 青年人经常总是浮动中见其躁急，
> 他接受坏的影响既迅速而又容易，
> 说话则海阔天空，欲望则瞬息万变，
> 听批评不肯低头，乐起来有似疯癫。
> 中年人比较成熟，精神就比较平稳，
> 他经常想往上爬，好钻磨也能审慎，

他对于人世风波想法子居于不败，
把脚跟抵住现实，远远地望着未来。
老年人经常抑郁，不断地贪财谋利；
他守住他的私蓄，却不是为着自己，
进行计划慢吞吞，脚僵冷而连蹇；
老是抱怨着现在，一味夸说着当年；
青年沉湎的乐事，对于他已不相宜，
他不懂老迈无能，反而骂行乐无谓。

不能否认，布瓦洛对青年人、中年人、老年人各有的特征的分析概括，有人可能赞成，有人则会反对。即使我们同意他的分析，也只能是了解了某一些青年人、中年人和老年人各有的“共性”。假如剧作家真的按照这种分类定性法去塑造人物形象，大概也只能写出按照三个模式塑成的东西，不可避免地会流于“雷同化”。实质上，古典主义在人物形象塑造上，正是重“共性”而忽视“个性”的。所谓“类型”人物，首先指的正是只有某种“共性”而无个性的人物形象。

所谓“类型”人物，还意味着否定性格的发展变化。在莎士比亚的悲剧中，人物不仅具有丰富、复杂的个性，它们的性格也是随着剧情的发展不断发展变化的（像哈姆雷特、马克白斯、李尔等等）。古典主义戏剧理论恰恰与此相反。布瓦洛在对各类人物进行定性分析的同时，又强调说：“你那人物要处处符合他自己，从开始到终场表现得始终如一。”他所说的“始终如一”，就是指从头到尾要表现某个人物所具有的那种品格。比如，你要写阿迦麦农，就要始终如一地写他的“骄横自私”，而不能有任何发展变化。

总之，否定人物的个性，强调共性；否定人物性格的发展变化，强调“始终如一”，这正是古典主义“类型”人物的主要

特点。这种理论不仅对当时的戏剧创作有很大影响，甚至谬种误传，波及后世。在几个世纪以后，仍然有人主张：戏剧只能塑造“类型”人物，不能塑造个性丰满的典型人物。我觉得，这只是古典主义戏剧理论造成的一种成见。无论是莎士比亚的戏剧，还是近代和现代的许多优秀的现实主义剧作，都曾经塑造出一批个性丰富多彩的典型人物。

其四，提倡“典雅”风格和严谨、和谐的艺术形式。

提倡“典雅”的风格，是布瓦洛戏剧理论的又一个重要内容。他不仅要求悲剧应具有这种风格，甚至要喜剧也服从这种要求。他说：“最不典雅的文体也有其典雅的要求”。他在强调“典雅的要求”时，一方面提倡笔调“雄壮”、“优美”，一方面极力攻击诸如“俳优打诨”、“村俗的调笑”、“市井嗷嘈”等等所谓“平民”的格调，认为这是艺术上的“歪风”和“放纵”；他公开指出：“朝廷上感受到这股歪风，它憎恶着诗坛上这种荒唐的放纵。”正因为如此，他贬低莫里哀的喜剧成就，认为这位喜剧大师“太爱平民”，“丢开风雅”，“去爱滑稽”，“去博取众庶的欢呼”。其实，这正反映了布瓦洛对艺术风格的主张，恰恰无视广大市民群众的爱好，而专门迎合宫廷、贵族的脾好。

除此之外，布瓦洛还强调戏剧艺术形式的严谨与和谐。他在《诗的艺术》中指出：

> 必须里面的一切都能够布置得宜；
> 必须开头和结尾都能和中间相配；
> 必须用精湛的技巧求得段落的匀称，
> 把不同的各部门构成统一和完整。
>
> 场与场间的联系要永远紧凑不懈……

可以看出，布瓦洛有关结构完整统一的看法，并没有超出亚里斯多德的主张。但是，这些主张本身也是合理的，对戏剧艺术在结构上的完美，是有益的。古典主义戏剧中的佳作，都以结构严谨、统一和谐、技巧高超见长，这是有目共睹的事实。

其五，布瓦洛在《诗的艺术》中，还提出了选择戏剧场面的规则，主要意见是：

> 不便演给人看的宜用叙述来说清，
> 当然，眼睛看到了真象会格外分明；
> 然而，却有些事物，那讲分寸的艺术，
> 只应该供之于耳而不能陈之于目。

他所说的不能让观众直接看到的“事物”，主要指的是杀人、自杀等能强烈冲击观众观感的场面。在古典主义戏剧中，诸如此类的场面，都放在暗场处理，同时让出场人物叙述出来，而不允许明场处理。这样就使得这一时期的剧本，常常充满了长篇叙述性的台词，使人感到沉闷。浪漫派剧作家雨果就强烈反对这种理论，并在实践中突破了它的束缚。

其六，强调“三一律”的规则。

布瓦洛在《诗的艺术》中提出了完整的“三一律”，作为剧作结构的法规：

> ……我们，对理性要服从它的规范，
> 我们要求艺术地布置剧情的发展；
> 要用一地、一天内完成的一个故事，
> 从开头直到末尾维持着舞台充实。

这些话的含义是：剧情进展的地点，从头到尾只能是同一个

场景;剧情进展的时间，从开幕到最后不能超出一天；剧情只能包含一个统一的故事。有人说，“三一律”的提出者是亚里斯多德。其实，真正制定“三一律”规则的是法国古典主义者。亚里斯多德在《诗学》中只强调“行动的一致”，并没有提出时间、空间上的“一致”。这条规则并不是布瓦洛个人的见解，而是法兰西学士院制定的戏剧上的法规。高乃依的悲剧《熙德》稍稍违反了这个法规，就遭到学士院的攻击。不过，尽管如此，高乃依仍然试图对它进行修正，以减少它对创作实践的束缚。对此，我们在后面再作介绍。

古典主义戏剧理论包括的内容十分广泛。这是一个重法则、重规范、重权威的时代，要求在各方面都有人人必须遵守的规范。因此，古典主义戏剧理论涉及的问题十分广泛。可是，择其主要的内容来说：其一，重“理性”而轻视“感情”；其二，重“共性”而忽视“个性”；其三，戏剧结构上的法规——“三一律”。

这些，在古典主义戏剧创作中都有所表现。可是，高乃依、拉辛和莫里哀等优秀作家，都不是法则的奴隶。他们在实践中虽然都在不同程度上遵循这些法规，但都有自己的创造，都有所突破。我们从《熙德》这部悲剧中，可以清楚地看到这种情况。

二、“爱情”和“荣誉”的冲突

高乃依的悲剧题材，大都是从古罗马时代的英雄故事中吸取来的，而《熙德》则是取材于中世纪西班牙的故事。它不仅是古典主义的第一部悲剧，而且，它的悲剧冲突、悲剧人物，也最能体现高乃依的悲剧观，在古典主义戏剧中是很有代表性的。

这部悲剧的主人公唐罗狄克，是一个勇武、高尚的年轻

贵族。在剧中，他热恋着伯爵唐高迈斯的女儿施曼娜。一对年轻的恋人就要订婚了。就在这时，国王却任命唐杰葛（唐罗狄克的父亲）为太子的师傅。唐高迈斯认为这个荣誉应该属于自己，他出于嫉妒与唐杰葛发生争吵，并打了后者一记耳光。对于贵族来说，这是不能忍受的侮辱。唐杰葛要儿子替自己复仇，以挽回家族的荣誉。唐罗狄克经过痛苦的思想斗争之后，决定为了家族的荣誉而牺牲个人的爱情，去与唐高迈斯决斗，并杀死了后者。施曼娜朝见国王，请求他主持公道，惩罚唐罗狄克。就在这些错综复杂的矛盾难于解决的时候，摩尔人的舰队入侵，唐杰葛要儿子率军出征，“去替国王尽忠”。唐罗狄克在与摩尔人的战斗中，只用三个小时便使敌人全军覆没，并俘虏了两个国王，获得“熙德”（摩尔人对君王的称呼）的称号。国王想说服施曼娜放弃惩罚唐罗狄克的要求，她却固持己见。另一个年轻贵族唐桑士为了获得施曼娜的爱情，要求与唐罗狄克决斗。国王无奈，只有应允，并宣布：谁在决斗中获胜，就是施曼娜的丈夫。在决斗之前，唐罗狄克来向施曼娜告别，并对她表示：由于唐桑士是为她复仇，自己决定在决斗中死去。可是，施曼娜却要他保护荣誉：“在这个以我为奖赏的决斗里，你只准打胜不许打败。”决斗的结果，是唐罗狄克获得胜利。最后，国王促成了一对恋人的结合，并要唐罗狄克率领军队去侵食摩尔人的国土，扩大自己的战功。

在剧本错综曲折的情节发展中，充满了复杂激烈的冲突。那么，贯串全剧的悲剧冲突究竟是什么呢？

一般认为，这部悲剧通过唐罗狄克和施曼娜之间的爱情波折，揭示了“个人情感与封建义务的尖锐冲突”。这种说法虽然是有道理的，但却显得笼统、含糊。假如说，唐罗狄克和施曼娜确实都经历了一场“个人情感和封建义务的尖锐冲突”，那么，对这两个人物说来，所谓“个人情感”和“封建义务”都包含

着哪些具体内容？高乃依又是怎样处理这种冲突的？要了解这部悲剧的思想内容，要进一步理解古典主义悲剧在处理悲剧冲突上的某些特点，首先应该把这些问题搞清楚。要搞清这些问题，我们的依据有二：一是剧本的实际内容；二是高乃依对悲剧冲突的解释——剧作家自己的悲剧观。

高乃依对悲剧题材有自己的看法："富有重大意义的题材，也即是能够引起强烈的情欲，并表现出心灵中情欲的冲动与天职的准则或良知的要求形成对立的题材……"他所说的"情欲的冲动"似乎主要是指对爱情的追求；所谓"良知"，当然是指古典主义所推崇的"理性"；至于"天职的准则"，则可以做出不同的解释：是指"维护家族的荣誉"，还是指对国家和民族的"义务"？这两种不同的内容在剧本中都有所反映，但高乃依对它们的态度却迥然不同。而且，剧作家在这出悲剧中并没有把个人的爱情作为应该完全否定的"情欲"。

在剧本的开头，一切似乎都是和谐的。唐罗狄克在追求施曼娜，后者也在爱着前者。一对情人不仅门第相等，他们的爱情也得到了两个父亲的赞许。然而，春光明媚的天空，突然响起一声惊雷，很快就引来一场冲突的暴风雨。唐高迈斯由于嫉妒心重，寻衅肇事，使唐杰葛受到污辱。两个老贵族之间的冲突，就像一场狂风摧残了爱情的蓓蕾。首先卷入这场冲突的是我们的男主人公。受辱的父亲竟然对他提出了残酷的严命："来，我的儿子，来，我的骨血，来替我雪耻，来替我报仇……"是的，对于那些把"荣誉"看得高于一切的贵族来说，用鲜血（自己的或者仇人的）去洗清耻辱，是维护荣誉的传统方式。唐罗狄克完全懂得这个传统观念。可是，父亲的命令却给他造成"出乎意外并且致人死命的打击"，使他经历了一场痛苦的思想斗争。他并不是惧怕唐高迈斯的勇猛，也不是害怕自己在决斗中流血死去。假如我们的主人公为了这些而犹豫徘徊，他就不成其为英雄了。

他的痛苦恰恰来自爱情与荣誉的冲突：

> 我的心里的斗争多么尖锐呀！
> 要成全爱情就得牺牲我的荣誉，
> 要替父亲报仇，就得放弃我的爱人；
> 这一方鼓动我报仇，那一面牵住我的手臂。
> 我已陷在愁惨的境地：或是背叛爱情，
> 或是忍辱偷生。
> 这两者都使我痛苦无穷……
>
> 父亲，情人，荣誉，爱情，
> 一方面是高尚而严厉的责任，一方面是可爱而专横的爱情！
> 或是我所有的快乐从此完结,或是我的名誉从此无光。
> 没有快乐,我苦痛无穷,没有光荣,我也不配生存……
> （第一幕　第六场）

在痛苦的熬煎中，他想“一死了事”。可是，“良知”又阻挡他去寻短见；因为，如果自杀而死，既会失去荣誉，又不能获得爱情（“不复仇会引起她的蔑视”）。唐罗狄克所进行的“内心的斗争”，最后还是靠“理性”指明了出路。他把爱情、荣誉放在“理性”的天秤上反复衡量，终于发现：“既然无论如何也要失掉施曼娜，那末，我的手臂呀！至少让我们来保全我的光荣吧！”于是，他终于举起那把复仇的长剑，完成了自己的“责任”。

就在唐罗狄克决定要去同唐高迈斯决斗的时候，施曼娜也在苦痛的深渊中挣扎着。她预感到，两个老人结下的仇恨，粉碎了她“甜蜜的希望”。可是，她不能抱怨寻衅肇事的父亲，也不能

希望唐罗狄克会“屈服”于“爱情”而忍受侮辱。在风暴突起的时候，她开始对“荣誉”发生怀疑：

> 可诅咒的虚荣心，可厌恶的疯狂，
> 最明达的人也难免受你们残酷地折磨，
> 荣誉呀，你一点不照顾我那最亲切的愿望，
> 你将使我流多少眼泪，发多少叹息！

如果施曼娜真的把爱情看得高于“荣誉”，她就会不顾贵族的传统成见，去争得爱情的权利。不过，在“爱情”与“荣誉”的矛盾中，她和唐罗狄克选择的是同一条道路。在为即将失去的爱情而痛苦时，她“诅咒”了“荣誉”；可是，当她的父亲在决斗中被唐罗狄克杀死时，她又决定抛弃爱情去维护荣誉了。她毅然朝见国王，呼吁“杀人者死，才是公道”。当然，这种选择，同样是靠“理性”的指引：

> 尽管爱情对我有很大的威力，
> 但我绝不迟疑，依然按照我的义务行事，
> 在荣誉替我指出的道路上，我是不徘徊的。

> 这是有关我的荣誉，我必须复仇。
> 不管爱情的希望怎样引诱我们，
> 对于高尚的品质，任何借口全属可耻。

可是，理性的尺度，并没有斩断爱缕情丝。在第三幕第四场，一对“冤家”会面了。在这里高乃依把男女主人公之间的矛盾以及各自的“内心的斗争”，写得复杂微妙，淋漓尽致。唐罗狄克抱着必死的决心来找施曼娜，向她提出要求：“这个人以曾经洒

了你父亲的血为荣，为了你父亲洒出的血你把他杀了吧！”施曼娜却拒绝了这个残酷的要求：“我的义务是控制你，而不是执行惩罚。”人们可以看到，这两个年轻人，不仅对爱情的追求是一致的，相互倾心，坚贞不渝；他们的“荣誉”观也是共同的：

> 你杀了我的父亲，显出你配得上我；
> 我也要杀你，好显出我也配得上你。

这真是情投意合，天生的一对。他们虽然不共戴天，却无法相互仇恨：

> 施 曼 娜　你去吧，我并不恨你。
> 唐罗狄克　你应该恨我。
> 施 曼 娜　我办不到。

尽管彼此之间不能相互“仇恨”，他们的矛盾却又无法解开。这究竟是为什么呢？如果说，悲剧的内容是“爱情”与“荣誉”的对抗，那么，造成悲剧的根源究竟是“爱情”还是“荣誉”？换句话说，高乃依在这场悲剧中所要否定的究竟是坚贞的“爱情”，还是家族的“荣誉”？

一般地说，假如两种对抗的因素构成悲剧的冲突，剧作家往往会肯定一种因素，而否定另一种因素；而且，他所否定的往往是使主人公遭到不幸的原因。高乃依在谈到“悲剧”时说过：“第一，悲剧引起怜悯和恐怖之情；第二，它以怜悯和恐惧作为手段净化情欲。”这段话，并没有超出亚里斯多德给悲剧下的定义。不过，他对这个定义的补充解释更值得注意。他说：“我们看见与自己类似的人陷入不幸，因而产生对不幸者的怜悯，而怜悯之情则使我们引起深恐自身遭到不幸的恐惧，恐惧之情引起避

免这种不幸的愿望，而这种愿望则使我们去净化、抑制、矫正，甚至根除我们内心的情欲——也就是使我们所怜惜的剧中人物陷入不幸的那种情欲……要想避免后者，便需根除原因。”这段话表明了高乃依的悲剧观。但是，只凭这段抽象的定义，我们还难于断定他在《熙德》中要“净化”的“情欲”究竟是“爱情”还是维护“荣誉”的欲求。可是，当高乃依直接说明这部悲剧的创作意图时，他明确指出，要“净化”的正是前者——“爱情”：

> ……唐罗狄克和施曼娜具有应有的正直品质，他们是被情欲诱惑，也正是这种情欲成为他们不幸的原因……他们的不幸当然引人怜悯，令观众下泪，这一点是无容置疑的。这种怜悯本来应该引起我们深恐遭遇类似不幸的恐惧之情，并使我们消除那种曾使他们遭到不幸并使我们觉得惋惜的过度的爱情……

按照高乃依自己的说明，使一对青年陷入不幸的原因似乎是“过度的爱情”。可是，这样的说明同我们对剧本的实际感受却是无法统一的。我们在读这出悲剧时获得的感受是：造成主人公不幸的原因并非是“爱情”，而是由维护家族荣誉的虚荣心而引起的疯狂的仇恨。

首先，一对青年人在无法解脱的痛苦之中，也在寻找不幸的原因，他们寻找的结果是：

> 施曼娜　虽然这美好的爱情搅乱了我的愤恨，我还是要尽我的最大力量为父报仇；但是，尽管这桩残酷的义务要求很严，我唯一的希望，却是希望任何事也办不成。
>
> 唐罗狄克　爱情真神妙！

施　曼　娜　痛苦也到了极点！
唐罗狄克　我们的父亲，使我们受多少苦，流多少泪！
施　曼　娜　罗狄克，谁想得到？
唐罗狄克　施曼娜，谁能知道？
施　曼　娜　谁想得到我们的幸福，眼看要成功了，却那么快消灭了？
唐罗狄克　谁想到离岸口那么近了，却绝对意外地，突然起了风暴，摧毁了我们的希望？

我们如果真的“怜悯”这对青年人的不幸，就会同情他们对两个父亲的抱怨。两个青年真诚相爱，他们的爱情已经得到两个父亲的承认；可是，其中的一个由于虚荣心作怪打了人家，另一个为了自己的荣誉又执意复仇。这种家族的“荣誉”使两个亲家变成仇敌，在青年人中间筑起一堵高墙。16世纪，莎士比亚在《罗密欧与朱丽叶》中处理这类冲突时，曾经把家族间的仇恨作为悲剧的原因，让一对恋人含恨死去；罗密欧与朱丽叶虽然是封建仇杀的牺牲品，他们的悲剧结局却促成了两个家族的和好。在那部悲剧中，莎士比亚所否定的是封建家族间的仇恨，而颂扬的却是青年人纯贞的爱情。值得深思的是，高乃依在《熙德》中也曾通过剧中人物之口表示“爱情战胜一切”的愿望。在第二幕第三场，好心的公主在给施曼娜解愁分忧时说：

唐罗狄克和施曼娜的神圣结合，
必能使彼此两位有仇的父亲消除愤恨；
我们不久便可看到你们的爱情战胜一切，
在一个幸福的结婚里，消灭这种芥蒂。

如果高乃依这样处理冲突，《熙德》就会成为《罗密欧与朱丽

叶》的翻版，也可能成为一部以爱情胜利结束的喜剧。不过，高乃依并不是莎士比亚。《熙德》中的一对恋人，也决不同于那对殉情而死的主人公。他们除了追求爱情的情欲以外，还受到其他情欲的控制。前面曾经提到，施曼娜说过："可诅咒的虚荣心，可厌恶的疯狂，最明达的人也难免受你们残酷地折磨。"她的话对极了。在剧本中，不仅两个父亲染上了这种可诅咒的瘟疫，它也侵蚀了这对青年人。先是唐罗狄克染上了这种"疯狂"，酿成灾难；接着，施曼娜自己也被它控制了。是的，"要想避免后果，便需根除原因"。而我们所感受到的那个不幸的"原因"，主要是"疯狂"的"虚荣心"。用"典雅"的词句来说，那就是贵族的"荣誉"。

其次，在悲剧中，国王是一个明智、仁慈的君主，高乃依曾经借他的口对这种"荣誉"观念进行抨击。在第四幕第五场，施曼娜坚持要用"决斗"的方式来解决矛盾时，国王感慨万端地说：

> 这个在我们国内相沿已久的旧风俗，
> 往往借了惩罚罪恶之名，使人决斗，
> 因此使国家丧失最好的战士，
> 这个陋习时常发生不幸的后果……

"决斗"，常常被贵族当作维护个人和家族荣誉的一种方式。人们使用这种方式去维护荣誉，其结果却是酿成不幸的祸根，使仇恨的种子到处撒播。我觉得，国王的话或多或少地反映了高乃依本人的观念。

再次，高乃依虽然认为悲剧的作用是"净化情欲"，并声明自己希望《熙德》能够帮助人们"净化""过度的爱情"；可

是，他本人也对这种希望发生怀疑。他说：“但我不知道，这种怜悯是否真的引起这种恐怖，是否真的消除了我们的情欲。我甚至担心，亚里斯多德就这一话题所作的论断，事实上也许只是永远不能实现的理想而已。”这是不是说，高乃依否定了悲剧可以“净化情欲”的论断？并不是。一般地说，在古典主义戏剧中，个人的情欲总是被“净化”的对象，它应该服从人们的社会义务。按照贵族阶级的道德观，当爱情同荣誉发生矛盾时，理应牺牲前者而维护后者。高乃依把《熙德》的思想意图说成是“净化”“过度的爱情”，当然很符合贵族阶级的道德规范。可是，这样的说明似乎只是剧作家在剧本遭到攻击后所作的自我辩护，但它并不符合剧本的实际情况。我们在剧本中所获得的感受是：高乃依并不是把“爱情”作为有害的“情欲”，而是当作合理的、美好的东西；正因为如此，这部悲剧自然无法取得“净化”“爱情”的效果。在资产阶级文艺复兴时期，爱情是文艺作品中被歌颂的对象。高乃依并没有否定这种精神。尽管他让主人公牺牲爱情去维护家族的荣誉；但是，悲剧的精神并不是否定爱情去颂扬“荣誉”。实际上，高乃依把贵族阶级所维护的“虚荣心”、“荣誉观”等等，都是作为一种“情欲”来表现的；而且，他恰恰认为，这种“过度的情欲”是制造不幸的瘟疫，是应该根除的“原因”。假如说，高乃依肯定悲剧具有“净化情欲”的作用，这部悲剧所能够“净化”的恰恰是这种制造不幸、散播仇恨的“情欲”。

总之，在处理“爱情”和“荣誉”的冲突时，高乃依所否定的不是前者，而是后者。

不过，从全剧来看，“爱情”和“荣誉”的冲突并不是悲剧的全部内容；在这两种相互对立的“情欲”之上，还有一个更重要的“理性”的原则，这就是个人对国家和民族的义务，悲

剧的主人公正是在这个原则的指引下，步入了“崇高”的精神境界。

三、“危局”、“悬念”、“解结”与主题

古典主义悲剧十分重视“行动一致”的原则，强调情节结构的完整性和统一性。布瓦洛的戏剧理论很重于此。高乃依对这个原则又有独到的见解，而《熙德》则比较完美地体现了这个原则。

在高乃依关于“行动一致”的解释中，有一个值得注意的观点，这就是：把处理“结”与“解”的关系，作为实现“行动一致”这个原则的关键。我觉得，这是有关戏剧创作技巧的一个重要问题。

高乃依说过：所谓“行动的一致”，“对悲剧说来，则是危局的一致”。他所说的“危局”，指的就是悲剧的“结”；用我们的话说，也就是构成悲剧冲突的契机。在《熙德》的第一幕，唐高迈斯打了唐杰葛，后者要儿子为自己复仇以洗清耻辱、维护荣誉。这就造成了悲剧的第一个危局：主人公必须在爱情和荣誉之间进行选择，二者舍一取一。也正是在这里，悲剧的“结”已经系上了。高乃依认为：“摆脱第一个危局，不会使事件结束，因为‘解脱’本身又使主人公陷入新的危局。”确实如此。唐罗狄克处于第一个危局时，经过一番痛苦的斗争，采取了行动——在决斗中杀死了唐高迈斯。这个毅然的行动表明他从“危局”中“解脱”了出来；但是，这个行动本身又使他陷入了新的危局，同时又把自己的恋人推进这个新的危局之中。也就是，悲剧的“结”并没有解开，反而愈系愈紧了。这出悲剧“行动的一致”，首先体现在一个危局引起又一个更大的危局，

在危局之间具有因果的连贯性。

高乃依在谈到“危局”和“结”时，又引出另一个问题：“行动的一致”与处理“悬念”的关系。他说：“行动的一致”，是指行动“有开端、中间和结尾”，而且，这三部分不应该是三个“各自独立的行动”；每一幕的行动要因果相承，具有连贯性和统一性。他认为，“为了建立行动的连贯性”，“必须使每一幕都留下对下一幕将要发生的事情的期待”。他指出，剧作家“只有借助于这种等待心情的唤起，才能使剧中行动成为完整的”。这里所说的“等待心情”，也就是“悬念”。值得注意的是，高乃依并不认为“悬念”只是剧作中一般的技巧问题，而是关系到全剧总体结构的关键。他的意思是：悲剧在“危局”出现的时候，必定会造成悬念——观众“等待的心情”。其二，剧作家在每一幕都应该造成有力的悬念，唤起观众“等待的心情”，把他们的兴趣引向下一幕。其三，假如剧作家在一幕戏的结尾造成了有力的悬念，他在下一幕就应该沿着悬念指引的方向发展剧情，不要另起炉灶，或节外生枝。无疑，高乃依的这些见解，对剧作家处理情节结构是有指导意义的。我们不难看到，《熙德》这部悲剧所以显得完整、统一，恰恰因为剧作家遵循了这些剧作原则。

在剧本的第一幕，唐罗狄克进入了“危局”。父亲向他提出复仇的命令之后，他面临着选择：“是应该忍受这侮辱不去报仇呢？还是应该惩罚施曼娜的父亲？”这个“危局”当然包含着“悬念”——我们的主人公何去何从？他在“高尚而严厉的责任”与“可爱而专横的爱情”之间进行选择，最后决定舍弃后者而选择前者。第一幕就在主人公下定决心的时候结束的。但悬念并没有解开，它引起我们等待：主人公将要怎样去完成那个复仇的责任？他的行动将会引起什么后果？

第一幕结尾处造成的悬念，恰恰是第二幕剧情发展的方向。

唐罗狄克找到父亲的仇人（情人的父亲），要求决斗。由于前面谈到的原因，高乃依并没有让我们直接看到那个决斗的场面。可是，我们很快就从出场人物的叙述中知道了决斗的结果：唐罗狄克杀死了伯爵。于是，第一个危局刚刚解开，新的、更大的危局已经造成。苦痛、绝望的施曼娜来找国王，要求他“主持公道”，把唐罗狄克“处死”。国王的劝解并没有动摇施曼娜的决心。在这一幕结尾的时候，施曼娜仍然坚持自己的要求：“杀人者死，才是公道。”在这里，又造成了一个更有力的悬念：唐罗狄克的命运如何？一对年轻的恋人已经变成了仇敌，他们的关系将要怎样发展下去？

剧作家沿着第二幕结尾处的悬念指引的方向，诱导我们进入了第三幕……

通观全剧，这部悲剧的“结”正是系在唐罗狄克和施曼娜的关系上。一对恋人，由于父辈的仇恨变成了仇人。他们各自都决心为了维护荣誉而牺牲爱情；可是，两个人都不能把爱缕情丝连根斩断。彼此间的仇恨难消，却又爱得深挚。第二幕第四场，在无法解开的“危局”中，两个人相互倾诉决心。一个说：

> 永别了！我今后也无非是奄奄待毙，
> 专等你控诉胜利，将我置诸死地。

另一个说：

> 我对你起誓，如果我得到结果，
> 你一死，我绝不多活一刻……

悲剧的这个“结”系得结实，要解开也需要功力。“系结”固然重要，“解结”也决非等闲。高乃依也很重视“解结”的技巧。

他曾经说过：

> 剧中的“解”应该避免两种结局：意图的简单转变和借机器之助来“解结”。当给剧中主要人物的意图造成阻碍的人在第五幕中已经退缩，从而第五幕必然不会再有任何出色行动的时候，要想结束整个戏，便需要有些技巧。……然而机器一出现，便不再需要艺术技巧了，因有它的出现只是为了降低神明，而它恰好是在剧中人物束手无策的时候把事情顺顺利利地解决了……

这里所谈到的“机器”，指的是古希腊戏剧中常用的“降神器”。欧里庇得斯在悲剧的“结”无法解开时，就常常借助于这种机器，让“神”从天而降，出面“解结”。在高乃依看来，这种借神的解结的办法是不可取的。在这部悲剧中，他原本可以让国王扮演“神”的角色，靠他发出命令，要一对恋人消除仇恨，“顺顺利利地”解决纠纷。如果真的如此，虽然在方式上不同于“降低神明”，实质上却是一样的。高乃依既没有用“皇帝赐婚”的方式“解结”，也没有让施曼娜“在第五幕已经退缩”，简单地收回“杀人者死”的要求。在他看来，采用这两种结局都有损于“行动一致”的原则。他采取的“解结”方式是很艰难的，但却处理得相当成功。

“危局”和“悬念”不仅涉及到剧本的总体结构（形式），也关系到剧本的主题思想（内容）。“危局”既然包含着让观众等待的力量（悬念），而剧情又应该沿着“悬念”指引的方向向前发展；那么，剧作家在安排“危局”（系结）、造成悬念的时候，就应该明确一个问题：究竟把观众引导到哪里去？回答似乎应该是：引导到剧情发展的终点。可是，在剧本中，情节发展中总是渗透着思想的内容。古典主义戏剧创作很重视道德的目的，

每个剧本都要有“明晰的思想”。但是，他也并非要求剧作家进行赤裸裸的说教。布瓦洛说过：

> 要纠结得难解难分，把主题重重封裹，
> 然后再说明真相，把秘密突然揭破……

这就是说，剧作家要正确处理“结”与“主题”的关系：在系结时要把“主题”“封裹”在“危局”之中；依靠“悬念”的力量吸引观众的注意力，把他们从一幕引到另一幕，最后，在“解结”的时候，完成揭示主题的任务。这正是要求把情节结构和主题思想统一起来，把后者渗透于前者之中。

这部悲剧的“危局”和“解结”，是由“爱情”和“荣誉”的不能调和构成的。可是，在这部悲剧中，还有一种“理性”的力量高于这两种相互对立的“情欲”，那就是个人对国家、对民族的义务。

肯定这种“崇高”的义务，颂扬爱国主义和英雄主义，是大部分古典主义悲剧共有的主题。《熙德》的剧情发展中也渗透着这个主题，可是，它又显得复杂得多。

在第二幕和第三幕，当唐罗狄克同施曼娜的纠纷难解难分的时候，剧情中又引出了另一条线索：摩尔人进犯卡斯第开的事件。这条线的引入，正是为“解结”做了准备。在第二幕第七场，当国王和武士谈论唐高迈斯的狂傲犯上的行为时，顺便提到了摩尔人挥兵进犯的消息。在第三幕第六场，唐罗狄克向父亲诉说自己只求一死的心境，父亲又对他发出新的严命：“现在还不是寻死的时候；你的国王和你的祖国还需要你的手臂。”他要儿子去抵御入侵的摩尔人，去拯救民族，赢得“胜利的花冠”。并且告诉他，假如能够“得胜归来”，既可以克尽公民的神圣义务，又能重新获得施曼娜的欢心。对于唐罗狄克说来，这似乎是

唯一的出路。他率领武士出征，所向无敌，大获全胜，成为一位“护国天使”。于是，难题又转给了施曼娜，爱情使她为这个捷报高兴，理智又使她坚持复仇的要求。好心的公主给她指明出路：为了国家的利益放弃替父报仇的意愿，因为，“你现在还要求判他的死刑，那就等于希望国家倾覆。”可是，假如施曼娜立刻接受“国家利益高于一切”的理性原则，“解结”似乎就过于容易了。在剧本中，她复仇的意志相当坚定，终于同意唐桑士同罗狄克决斗，并表示决心：“假如罗狄克受了惩罚，我便嫁给战胜者”。国王是一个通情达理的人，他虽然不同意决斗的方式，却接受了施曼娜的要求。但他却作出决定：“不管两个人谁得胜，我都要叫他做你的丈夫”。

悲剧的“危局”是由“荣誉”引起，“解结”却依靠着“爱情”。在第五幕，“解结”的过程是很耐人寻味的。唐罗狄克虽然已经誉满全国，并获得了“熙德”的称号，却无法解脱爱情的羁绊。他要在决斗时殉情而死。他对施曼娜说：

> 一想到他的进攻是受你的支使我就很高兴，
> 既然他的武器是为维护你的荣誉而使用，
> 我当然要挺胸去迎接他的宝剑……

对唐罗狄克说来，这个决心确实是出自高尚的心灵。可是，他的决心却使施曼娜无法接受。因为，如果他在决斗中死去，施曼娜就要按国王的决定行事，嫁给唐桑士，那就意味着荣誉得到了，爱情却完蛋了。于是，她对自己的恋人提出要求：

> 为了使我不受那个条件束缚，
> 你必须好好地决斗，
> 那个条件要逼我嫁给我所讨厌的人。

你还要我跟你说什么呢？……
如果你觉得你的心还钟情于我，
在这个以我为奖赏的决斗里，
你只许打胜不许打败……

在这里，我们的英雄得到爱情的鼓舞，勇气倍增：

现在还有我不能战胜的敌手吗？

“结”，在这里已经解开了。在后面，我们看到的只是“结局”：唐罗狄克在决斗中战胜了对手，国王要施曼娜履行决斗的条件；不过，这位国王是通情达理的，他允许施曼娜去“擦干眼泪”，“平复心灵上的伤痕”，等英雄获得更大的战功再回来完婚。

那么，我们在“解结”的过程中感受到了什么呢？国家的利益高于一切，这是悲剧所要颂扬的“理性”内容；但这只是全剧主题的一种因素。高乃依在颂扬公民对国家、民族的义务的同时，并没有把“爱情”当作应该否定的“情欲”。我们所看到的，恰恰是美好的爱情和崇高的义务的完美融合。不过，在这两者之间，还有第三种因素：贵族的荣誉观。高乃依对这种因素的态度似乎是矛盾的：在感性上，他否定这种“荣誉观”；在理性上，似乎又把它作为合理的东西予以肯定。他在“解结”的时候，试图把这三种因素统一起来。这样做，虽然可以符合当时贵族阶级的要求，在艺术处理上却是困难的。施曼娜对慈祥的保姆道出了这种无法统一的矛盾：

施曼娜　……
两个情敌，我使他们为我决斗去了：
最好的结果也要使我流泪；

不管命运是怎样地偏爱我，两者必居其一：
不是我父亲的仇不能再报，便是我的情人送了性命。

爱乐雅　我看两方面都可以使你安静：
或者你得了罗狄克，或者你报了仇；
不要管命运怎样地替你安排，
总可以使你保持了荣誉又得个好丈夫。

施曼娜　什么好丈夫！不是我的仇恨对象，便是我的愤怒的对象！
不是杀死罗狄克的凶手，便是杀死我父亲的凶手！
无论从哪方面说，人家给我的丈夫都染着我最亲爱的人的血；对这两方面，我的心都起着反感……

这种感情上的反感、矛盾，又怎样去解除呢？看起来，高乃依在解开这个难解之结时，希望借助于理性的力量。可是，我们不能不怀疑，理性难道可以医治感情的创伤吗？感情上的矛盾，只能靠感情上的舍取去解决：或者，她深记杀父之仇，而使爱情逐渐冷却；或者，她服从“专横”的爱情，而逐渐把父仇淡忘。在大幕闭上的时候，施曼娜带着双重的创伤离开了我们。尽管国王把希望寄托于“时间”和唐罗狄克的“勇敢”，我们对他的希望却仍然感到渺茫……如下四句话可以概括她在全剧结束时的心境：

爱情诚可贵，仇恨又难抛；
虽以国家重，矛盾实难消。

我觉得，造成悲剧“危局”的“因”既然是贵族的虚荣心和荣誉观，要真正解开“危局”，就应该否定这种疯狂的情欲。高乃依已经展示出应该“根除”的“原因”，却又不敢完全否定它，试图找出调和的出路。剧中国王对这种荣誉观的看法，或多或少反映了高乃依的处境：

> ……我唯恐这样的决斗给大家开了先例，我要大家知道，这个我向来不喜欢的流血办法，我虽然已经允许，但是心里并不赞成……

既然是“不赞成”，为什么又要“允许”呢？原因正在于，这不仅是“全朝已经遵守过多少次的惯例”，而且他的贵族们不允许否定这种惯例。资产阶级的人性观同贵族阶级的荣誉观本来是水火不相容的。可是，那个时代两者却是妥协的。正因为如此，高乃依就不能像莎士比亚那样把封建仇视作为人性的敌对物（像在《罗密欧与朱丽叶》里那样）。无疑，这是时代的局限。

四、在结构上的突破与妥协

在 17 世纪的法国，任何一位剧作家要突破法兰西学士院制定的法规，是相当艰难的。甚至在结构上也是如此。

这部悲剧尽管在结构上是严谨的，但是，有些地方却使人感到沉闷。究其原因是，在剧情发展中交代、回叙的成分过多；而且，剧作家并未能对这些成分进行戏剧性的处理。古典主义有一条法规：某些可能引起强烈感情反应的场面，是“只应该供之于耳而不能陈之于目”的。因此，虽然这类场面对剧情发展具有重要的作用，也只能由出场人物向观众叙述清楚。比如，第二

幕中唐罗狄克和唐高迈斯决斗的场面，第五幕中唐罗狄克和唐桑士决斗的场面，都是作为“场间戏”处理的；而唐罗狄克率领武士击败摩尔人的战斗场面，则是在幕间（第三幕与第四幕之间）处理的。在剧本中，让出场人物叙述这些事情的经过，有时就占用很多篇幅，显得冗长、枯燥。最突出的例子，是第四幕关于唐罗狄克战功的叙述。在第一场，先由保姆爱乐雅对施曼娜作了简括的叙述，到了第三场，国王又要这位英雄把战役过程“详详细细”讲给他听，于是，唐罗狄克又用了八十多行的台词详细叙述了一遍。当唐罗狄克和施曼娜之间的冲突正在难解难分，剧情正在迅速推进的时候，插进一场叙述战功的场面，它又是如此冗长，这就影响了剧情发展的节奏。

在剧本中，要根本排除交代、回叙的成分，是很困难的。由于话剧要求场景的高度集中，剧作家就不可能（也不应该）把故事发展的过程全部在“明场”表现，不可避免地要把某些场面放在幕前、幕间或在暗场处理。而发生在幕前、幕间或暗场处理的某些事件，都需要向观众交代清楚；否则，观众对剧情发展的某些环节就会难于理解。但是，在一个剧本中，交代、回叙的内容不宜过多，更不宜过于复杂；而且，剧作家应该力求把“回叙”成分戏剧化。在戏剧中，最忌让出场人物静止地、冗长地回叙往事，因为这样的回叙是没有戏剧性的。所谓“戏剧性”，首先意味着因果相承、不断发展的动作和行动。把“回叙”成分戏剧化，首先要求把人物叙述往事变成有力的现实行动，它能够直接推动场上人物相互关系的发展变化，推动冲突的发展，构成情节发展的重要环节。对于把“回叙”成分戏剧化的技巧，将在分析易卜生的《玩偶之家》时作详细说明。在这里，我只想指出，高乃依在回叙战役过程的场面时，是不很成功的。一则，由于叙述的内容过于复杂，使得这个场面冗长、拖沓；二则，唐罗狄克向国王“汇报”战役的过程，是静止的叙

述，缺少动作性。

如果说，高乃依完全遵循古典主义关于选择场面的原则，使他的剧本在艺术上受到影响；那么，他已经感到古典主义关于“三一律”的法规在束缚自己的手笔，因此，就在实践中勇敢地突破它。我们可以看到，在《熙德》中，剧情延续的时间已经超出了“一昼夜”的限度，大约是三十小时以上。这部悲剧展开情节的地点，更没有遵循布瓦洛指出的规则，甚至在每一幕中都有几个不同的场景，例如，在第一幕中，第一场是在施曼娜家里，第二场则是在王宫里的“宫殿上”……后面几幕同样如此。

应该说，对于古典主义的法规来说，这只是微小的突破。尽管如此，这部悲剧却遭到了法兰西学士院的猛烈攻击；而攻击的主要内容，正是它违背了“三一律”的法规。为此，高乃依发表了《论三一律》一文，对“地点一致”和“时间一致”都作出了自己的解释：

其一，他提出，悲剧事件延续的时间，可以“不受拘束地”“延长到三十小时”。为了给自己的观点寻找根据，他引述了亚里斯多德的一段话：“悲剧应该把事件延续的时间限制在一昼夜内，或者力求不过多地超出这个限度。”据此，他认为，把事件延续的时间延长到“三十小时”，对于“一昼夜”的限度来说，也只是“少许超过”，不算“过多”。

其二，他指出，“正如延长时间的长度一样”，“寻找方法扩大地点的广度”，“不能说是不可能的”。他找到的“方法”，就是扩大“地点”这个概念的内涵。他说：“我支持尽可能地努力做到绝对的地点一致的意见；但由于这个意见不可能适用于一切题材，所以我也欣然同意用发生在同一城市的行动来满足地点一致的要求。”也就是说，用“同一城市”去解释布瓦洛关于“地点一致”的原则。从表面上看，高乃依似乎是在遵守那个法则，实际上，已经把它突破了。

据说，高乃依写这篇论文，是在《熙德》受到攻击时所作的自我辩护。他从实际出发，认为古典主义的法规，“不可能运用于一切题材”，因而引经据典地寻找突破的出路。我觉得，问题不在于他的解释究竟突破了多少，实质在于，只要法则规定的“限度”可以突破，“三十小时”就可能变成“四十小时”，甚至延长到“一百小时”；“同一城市”就可能扩展为“同一国家”……假如把“三一律”看成是一道拦洪之堤，只要有一孔之隙，就会导致决堤之势。正因为如此，就连这些微小的突破，都被正统派们看成是大逆不道的行径，是不能容许的。

从戏剧发展史上来看，早在《熙德》诞生的一个多世纪之前，莎士比亚已经用自己的实践否定了这种法规。可是，高乃依要突破这个法规，都是如此艰难。这足以说明，在17世纪的法国，古典主义的正统势力是何等强大。在几年以后，高乃依在写另一部悲剧《贺拉斯》时，又回到了“三一律”的藩篱之中，向正统派们妥协了。

在古典主义戏剧的遗产中，还包括着莫里哀的喜剧著作。对这位喜剧作家的创作经验和创作技巧，在我国已经有很多著述，因此，本书不再介绍。我们不妨跨过一个世纪，从法国转到意大利，分析哥尔多尼的喜剧艺术。

哥尔多尼的性格喜剧《一仆二主》

卡罗·哥尔多尼（1707—1793）是意大利18世纪的现实主义剧作家。他父亲是位医生，本人曾作过律师。但他自幼热爱戏剧艺术，于1748年放弃律师职业，到剧团专任编剧。从此，他随职业剧团四处漂流。他既熟悉舞台，又熟悉社会；这就为他从事戏剧创作打下了坚实的基础。

在18世纪，欧洲大陆兴起了一场思想文化革命——资产阶级启蒙运动。这个运动继承了文艺复兴时期人文主义的理想，反对封建桎梏，提倡个性解放；反对"君权神授"的传统观念，主张权力归于人民；反对贵族特权，要求人人平等；反对封建专制制度，宣传建立"理性的王国"。这个运动的实质，就是"为行将到来的革命开导人们头脑"（恩格斯语）；也就是说，它是要为资产阶级革命进行思想上的"启蒙工作"。启蒙运动时期的戏剧，在理论上是以法国的狄德罗和德国的莱辛为代表。哥尔多尼同法国的博马舍，德国的席勒、歌德，英国的谢立丹等，都是启蒙运动时期杰出的剧作家。

哥尔多尼是一位多产的剧作家，他一生写过二百六十多部剧作，有大半是喜剧（一百五十多部），其中最重要的有《一仆二主》、《狡猾的寡妇》、《封建主》、《女店主》、《老顽固们》和《乔嘉人的争吵》等。《一仆二主》和《女店主》已经在我国广泛上演，是我国观众所熟悉的。他称自己的喜剧为"性格喜剧"，后世则有人称之为"风俗喜剧"或"世态喜剧"。他的喜

剧创作继承了意大利“即兴喜剧”的传统，又予以革新、改造。《一仆二主》是从即兴喜剧到性格喜剧过渡时期的产物，因此，就具有多方面的代表性。我们从这个剧本中，既可以看到意大利即兴喜剧的某些特点，又可以看到哥尔多尼“性格喜剧”的特色；同时，还可以发现欧洲启蒙运动时期戏剧艺术的某些特征。当然，我们从这部喜剧中也可以学习和借鉴哥尔多尼喜剧创作的技巧。

一、从“假面”到“性格”

正当古典主义戏剧在法国发展兴盛的时候，在意大利的民间却流行着一种喜剧艺术，这种喜剧的特点是：没有固定的剧本，由演员按照剧情大纲（“幕表”）自编台词、即兴表演，故名“即兴喜剧”；同时，它的人物都是定型的，不仅有固定的名字，而且，除男女主人公外，其他人物都戴假面，故又名“假面喜剧”；另外，这类喜剧都是由职业剧团在各地巡回演出，有人又称之为“职业喜剧”。这种喜剧，同在宫廷演出的那种没有生命力的戏剧截然不同，它在演出时动作生动、表演高明、插科打诨、冷嘲热讽，而且穿插舞蹈、音乐，因此颇受群众欢迎。这种喜剧在民间流行了二、三百年，经久不衰。可是，到了18世纪，这种喜剧已经脱离了生活，只追求低劣的情调，又沾染了贵族阶级的趣味，因而逐渐衰落了。在这种情况下，哥尔多尼担负起改造即兴喜剧的使命。

哥尔多尼对即兴喜剧的革新改造，是从内容和形式两个方面着手的。我们先从后者谈起。

用固定的对话代替即兴台词，这是哥尔多尼改造即兴喜剧的任务之一。按说，先写好剧本，再由演员按照剧本演出，这并不

是哥尔多尼的发明。可是，哥尔多尼在意大利进行这样的改革，并不容易。造成这种情况的原因是复杂的。即兴喜剧在意大利长期流行，按照简单的幕表进行即兴表演，可以为演员的创造提供广阔的天地。这种演出形式，对演员的要求是很高的。很多意大利即兴喜剧演员，都以自己的才能自豪，他们甚至看不起那些靠“背诵”固定台词进行表演的演员。18 世纪初，以扮演仆人形象而著称的演员格拉蒂说过：“随便什么人都会背词，并且跑到台上将背出的词当众朗诵出来。而一个优秀的意大利喜剧演员的涵义意味着：一个有根底的人，一个有基础的人，多靠想象少靠记忆的人，边演边编的人，能启发、刺激同台演员的人，那就是说能成功的用自己的语言动作和同台演员的语言动作很协调的结合起来，使观众听了、看了以为一切都是预先安排好了的。”这就是说，要成为一名优秀的即兴喜剧的演员，必须有多方面的专业训练，掌握多种基本功。事实上，即兴喜剧确实为意大利培养出一批卓越的演员。当法国人蔑视这类即兴演员的时候，连哥尔多尼都出面为之辩护。他在《喜剧剧院》里写道：

> 法国人总是说意大利喜剧演员是大胆妄为的，胆敢对观众说即兴台词。可是这个，在无知的演员可以说是胆大妄为，在熟练的演员就是一种美德。还有些出类拔萃的人物，出色地、精彩地发挥自己惊人的、作即兴表演的特种技能，并不减于一个诗人写下来的台词，这给意大利增添了荣誉，这是我们的艺术的光荣。……

哥尔多尼本人在早期就是即兴喜剧的编剧——只编写剧情大纲，而不写固定的台词。他的《一仆二主》在 1743 年演出时就是如此。假如即兴喜剧只有长处没有任何弱点的话，哥尔多尼也用不着在这方面进行改革了。戏剧是一种综合艺术。戏剧艺术的归宿

是创造舞台形象。直接完成舞台形象塑造的是演员的表演艺术。剧本，却是塑造舞台形象的基础。经过剧作家呕心沥血编写的剧本，不仅可以为演员的表演提供思想基础和艺术基础，而且也是使戏剧演出在总体和局部上具有完整性和统一性的可靠保证。即兴喜剧的演出，要求演员在看到“幕表”后，在一个小时左右的时间内就登台即兴编词表演，毕竟有很大的局限性。演员尽管可以凭借自己的才华出口成章，并能互相配合，甚至可以吸引观众；但是，要保证一出戏具有深刻的思想内容，在结构上具有完整性以及艺术风格的统一，是十分困难的。而且，即兴喜剧演员的才华并不一样，他们的艺术趣味也有高有低，为了迎合观众的口味，在即兴编词表演的时候，离开“幕表”的要求，甚至追求廉价的效果，都很难避免。哥尔多尼作为启蒙运动时期现实主义的剧作家，他不仅十分强调喜剧艺术的思想内容，在艺术上也有自己的追求，他要建立“高尚有益”的喜剧。因此，他并不满足于即兴编词的方式，而用完整的剧本取而代之。在 1749 年，他把《一仆二主》写成了剧本。从此，他成为意大利卓越的剧作家。

即兴喜剧的“假面”，乃是从古希腊、古罗马戏剧的演出中继承下来的。14 世纪到 16 世纪，在意大利、英、法等国的宫廷戏剧中，也有一种“假面剧”。意大利的即兴喜剧，往往在广场演出，演员也戴假面，这种假面，有如中国京剧中的脸谱（效果并不完全一样），它的特点是：不同的假面代表不同的类型，使观众通过假面可以一下子辨认出剧中人物的类型；面具也具有表情色彩，但也只是定型化的。一般地说，“假面”的方式，只适合表现类型人物。意大利即兴喜剧中的假面正是同人物的定型化相适应的。但是，对于塑造具有丰富复杂性格的人物，这种假面毕竟是一种束缚。哥尔多尼自然感到了它的束缚，他指出：“假面一定总是损害演员在快乐或忧愁中的动作的；无论他是在

恋爱，在发脾气，或是在高兴，他永远呈现同样的面部特征；尽管他可以运用手势和变化语气，但面目是内心的解释者，而他恰恰不能通过面目把他由于内心激动所产生的各种热情表达出来。”无疑，对于一位要表现人物细微复杂的感情的艺术家说来，“假面”是一种必须丢弃的东西。

丢弃假面，是为了更好地塑造性格。这是哥尔多尼革新即兴喜剧的重要原因。他把自己的喜剧称为“性格喜剧”，并认为：“我们要求主要人物性格有力，有独创性，为大家所熟知；要求几乎所有的人物，哪怕是在插话之中，也都要有性格……”我觉得，这种见解不仅表现了哥尔多尼的现实主义精神，也说明了他在喜剧创作中所着力追求的是什么。他正是要把即兴喜剧中的定型人物改造成具有生动个性的典型人物。我们从《一仆二主》的几个人物身上，可以清楚地看到这种精神。

《一仆二主》在初次演出时，不仅没有固定的剧本，而且剧中人物的名字都是沿袭了即兴喜剧的习惯，商人叫巴达龙纳，另一个老人叫博士，男仆人叫特鲁法儿金诺，等等。不过，这些人物在即兴喜剧中都是定型的，在《一仆二主》的剧本中则都有很大的变化，已经具有迥然不同的个性了。

比如巴达龙纳（或译作潘塔隆），在即兴喜剧中的假面造型是鹰钩鼻，主要特征是吝啬、愚蠢却自以为是，又是一个色鬼。他的身份总是威尼斯商人。在《一仆二主》的剧本中，他的名字和身分都未改变，但性格却显得丰富、自然了。作为一个商人，他当然也有爱财、吝啬的特性。不过，在即兴喜剧中，这些特性是高度夸张的。比如，他平时吃饭，和老婆、孩子分吃一个鸡蛋，还要说“吃多了不好”；他请客时在街上抓只野猫熬汤，用水代酒，等等。这种“漫画式”的夸张，往往会使人物荒诞不经。而哥尔多尼则强调，喜剧应该“取材于自然的人物”。对巴达龙纳形象的塑造，也坚持了这个原则。在剧本中，他虽然见

钱眼开，也有几分吝啬，其言行却显得合乎“自然”。他本来把女儿许配给自己的债权人弗捷里柯，当他知道未婚女婿死去的消息时，又很快让女儿和博士的儿子订了婚。在订婚的仪式上，他称赞这门婚事是“天配良缘”。忽然，费捷里柯的妹妹彼阿特里切扮成哥哥来到威尼斯，巴达龙纳立刻否定了新的婚约，要女儿嫁给原来的女婿。他自己透露了毁约的理由：“这种富贵人家的后裔是不容易找到的。”也就是说，他在两个未婚女婿中进行了挑选，而权衡的标准则是经济条件。他对自己的女儿虽然主观、武断，要她顺从自己的挑选，却也不失父亲的“慈爱”，在相互关系中表露出人情的色彩。在他劝说女儿接受彼阿特里切的“爱情”时，这种复杂的性格惟妙惟肖地表现在对话之中：

克拉里切　我连看都不愿意看他。
巴达龙纳　你愿意我来教你吗？我使你知道怎么样就可以喜欢他。
克拉里切　怎么样呢，父亲？
巴达龙纳　你把西里维俄先生忘了，看吧，你就会喜欢旁的人了。
克拉里切　西里维俄已经占据了我的心灵，自从得到您的同意以后，我就觉得更离不开他了。
巴达龙纳　（自语）真是的，我很可怜她。（大声）不要紧的，忍耐忍耐，就会爱上的。
克拉里切　感情是不能强制的。
巴达龙纳　需要这样的，管着点儿自己吧！

他尽管对女儿的痛苦有点怜悯，却又要按他自己的意愿行事。他要劝说女儿，又难于说出自己择婿的标准。于是，就胡诌出诸如“你忘掉了这一个，就会爱上那一个”之类的昏话。他把一个复

杂的问题看得如此简单，确实显得荒唐可笑。可是，仔细琢磨，就会发现，这正反映了一个商人对待“爱情”的逻辑：这一个既然比那一个富有，就应该选择这一个；至于“爱情”，那不过是一时感情冲动，“忍耐忍耐”，就可以转移对象的。正是按照这条逻辑，当他看见女儿和彼阿特里切握手言欢时，竟不去体察真情，高兴得手舞足蹈，认定这门婚事已经成功，迫不及待地称她们是“丈夫和妻子”。正是按照这条逻辑，才引出如下的对话：

博　　士　一转眼功夫，克拉里切小姐没有一点儿动摇就同意了吗？

巴达龙纳　难道您不懂得女人吗？她们都是水性杨花的呀……

他自己按照这样的逻辑行事，因而陷入了难堪的处境，演出了一场场喜剧。

再如博士。在即兴喜剧中，这同样是一个漫画式的定型人物。他读书很多，但却是死记硬背；他一开口就是引经据典，并常常夹几句拉丁文；他爱发表宏论，自以为道理深奥，实际上不过是一些不学无术的空话，诸如“生病的人就是身体欠佳”，“睡着的人就是没醒”，“吃在肚子里的鱼就不是活鱼了”等等。说到底，这不过是一个不学无术的老学究的漫画像。除此以外，他还好吃、贪色。在《一仆二主》的剧本中，这个人物好吃、贪色的特征不见了。虽然保留了好说拉丁文的习惯，但所说的内容也并不是那么根本没意义了。他在剧本中的行动也都合乎“自然”。在言行中表露出自己的性格。他虽然满腹经纶，却无力解决任何现实问题；他容易激怒，却又胆小怕事，甚至有几分老年人的天真。这样一个合乎“自然”的人物，在哥尔多尼的

笔下，也具有浓重的喜剧色彩。

《一仆二主》的主要人物是特鲁法儿金诺。在即兴喜剧中，这样一个小丑，本来就在全剧中居于重要地位。他既忠实又好恶作剧，有时天真愚笨，有时灵巧机智。他的假面是黑色的，原因是常靠背煤炭为生。扮演这个角色的演员需要具有很高的喜剧才能，语言机智，能插科打诨，为演出制造各种各样的笑料。据介绍，在即兴喜剧的演出时，这个人物有独自表演失恋、自杀的场面，大致内容是：他骂老学究逼着柯伦比亚（女仆的名字）嫁给西班牙军官，接着就要自杀；“从今以后，古代历史、近代历史都会记载我阿拉金诺是为柯伦比亚殉情了！就这个主意，我死！”他去拿绳子、椅子，作上吊状；刚要上吊，又大骂情人总是意志薄弱，自己为一个女孩子去死，太不值得。他问观众是否同意他的看法，不等观众回答就说：“同意。”又问观众：“上吊能胖不?”自答：“不能，只会瘦。唉！瘦了多不美观!”接着拔剑打自己，表示驱赶那些干扰的念头，刚刚要上吊，却又说：“不！上吊太普遍了，我要找一个配得上我阿拉金诺的死法。”于是，他又用手捂住嘴和鼻孔，憋了半天，又放开手说：“不行，不行！气都从底下那个洞漏掉了，死太不容易了。”然后对观众说：“诸位！哪位肯示范示范，死一次给我看？唔，没有?你们太不够朋友了？对了，我听说有人是笑死了。”于是，自己咯吱自己，大笑不已，直到倒在台上死去……[①]可以看到，诸如此类的表演虽然令人捧腹，却不觉有点荒诞无稽，流于庸俗。哥尔多尼正是在这个传统形象的基础上，剔除低级趣味的内容，经过加工改造，塑造了一个成功的喜剧性格。

特鲁法儿金诺是一个属于劳动阶层的人物。他生活无着，到

---

① 参看黄佐临《意大利即兴喜剧》一文，载《戏剧艺术》1981 第 3 期，本文中关于即兴喜剧的材料，多参照该文。

处流落。偶尔碰上了女扮男装的彼阿特里切，受雇于她。他忠心耿耿地为主人做事，每月却只能拿到一块钱的薪俸，还常常被主人遗忘，忍饥受饿地在街头苦等。对于这种不公平的待遇，他有时也发两句怨言："既然教导我们说，要好好侍候自己的主人，要爱他们，那也应该告诉主人们一下，让他们对待仆人的心肠也慈悲一点!"尽管如此，他对待主人却忠实不渝。当他饥饿不堪的时候，忽然又遇见了弗罗林多。这位少爷看中他勤劳能干，又要雇他为仆。他顺水推舟，二次受雇。对这种特殊的机遇，他兴高采烈："伺候两个人，拿两份薪水，吃两份饭？真棒，棒极了。"可是，由此开始，他却常常陷入困境：人家送来一百金币要他交给自己的主人，他搞不清该交给谁；两位主人都要他去邮局取信，他取回三封信又把它们搞乱了，弄不清该交给哪个；他由于拆了信激怒了第一位主人遭到一顿痛打，第二位目睹此情，感到自己受到侮辱，又挥起棍子向他发泄一通；他同时晾晒两个主人的衣物，匆忙中却阴差阳错，张冠李戴……总之，他生性天真纯朴，虽有几分笨拙，却又灵活机智。他对生活充满了热情，洋溢着一股乐观精神。他在两个主人中间应付周旋，一次又一次陷入困境，却能凭着自己的灵活机智从中摆脱出来。当两个主人在为爱情苦恼奔波的时候，特鲁法儿金诺和斯米拉尔金娜也已两情相许，在追求自己的幸福。为了爱情，他不得不公布自己的秘密，于是，真情披露，戏在幸福的欢乐中结束。最后，这位喜剧主人公向我们即兴赋诗：

一仆二主——事情可真不好办，
不是我夸口，把他们弄得团团转。
凭着我的机智和勇敢，
遇见困难，我也不为难！
东边西边我都出现；

命运之神由我来掌管；
如果不是爱情来纠缠；
那我一直是无忧无虑无牵绊。
男人们本来都聪明；
可是一谈爱情，就什么都不灵；
不是变个胆小鬼，就是变个鲁莽的人。
顽皮的小爱神，
叫我结束了这一仆二主的事情，
可是我愿意：永远做你们忠实的仆人。

所谓“一仆二主”，“一仆”当然是指特鲁法儿金诺。可是通观全剧，真正的主人公并不是彼阿特里切和弗罗林多，而是这位仆人。他不仅是这部喜剧的主人公，也是生活的主人。他热情、积极、乐观，凭着自己的聪明机智，掌管着“命运之神”。这部喜剧不仅充满了生活的情趣，而且洋溢着乐观、欢乐的精神。这种精神主要来自特鲁法儿金诺的性格。它不仅是一首爱情的田园诗，而且是一首对劳动者聪明机智和乐观精神的颂歌。

哥尔多尼是很称赞莫里哀的。无疑，他继承和借鉴了这位古典主义喜剧大师的剧作经验。然而，把莫里哀和哥尔多尼相互对照，两者的区别是很明显的。莫里哀善于把人物的某一种情欲（如悭吝、虚伪等等）予以高度夸张，从而造成讽刺的效果。哥尔多尼在这部喜剧中奏出的主旋律却是“幽默”。除此之外，莫里哀的喜剧人物，多是某一种品格的化身，是类型化的；而哥尔多尼喜剧中的人物性格却显得自然、丰满。这正表明，这位意大利喜剧作家已经走上了现实主义的道路。

谈到性格塑造，我还想简括介绍一下启蒙运动时期的戏剧在这方面的共同特点。

欧洲18世纪的启蒙运动，在思想文化上是对古典主义运动

的否定。在文学艺术的人物塑造方面，这种否定也是多方面的。首先，古典主义理论家强调悲剧的主人公必须是王公贵族，资产阶级和下层人民只能在喜剧中占有一席之地，而又只能被写成是卑下的，成为嘲讽的对象；而启蒙运动的理论家则主张让资产阶级和下层人民成为文学作品的主人公。其次，古典主义强调把人物理想化；而启蒙运动者则强调写平凡的普通人。其三，启蒙运动的戏剧理论强调写“性格”，特别是莱辛，明确指出戏剧诗人注意的中心应该是“性格”。古典主义认为“性格”就是“类型”，而启蒙运动的戏剧理论在这方面却往前迈出了一大步。莱辛指出，“性格”这个概念包含着两个意义：“从第一种意义上说，把从某些单个人或所有单个人身上看到的一切特点集中于一身的性格，称作一般性格。简言之，这是一种饱满的性格，这与其说是性格化的个人，不如说是拟人化的性格观念。而从另一种意义上来说，则把从许多或所有单个人身上看的东西取其一定的剖面、取其适中的比例的性格，称作一般性格。简言之，这是一种普通的性格……”他提出：“性格如何才能既是饱满的，又是普遍的呢?”[①] 在这里，莱辛似乎主要还是强调“性格”的普遍性和概括性，也就是共性。不过，他所说的“普通的性格”，已经包含着“个性”的含义。莱辛已经意识到，只强调“饱满的性格”，那不过是“拟人化的性格观念”，并不是真正的艺术形象。值得注意的是，他还十分强调“个性”：“没有个性，就不能设想有真实性。”在同一时代，歌德也强调“特殊性”，认为“把握和描写特殊的东西是艺术的真正生命”。歌德明确指出：一切“性格”，既应该是“特殊的”，又应该是“具有类性的”。可以看到，他们已经涉及到人物性格两个方面——“特殊性”

① 转引自苏联科学院哲学研究所编著：《马克思列宁主义美学原理》（上册），陆梅林等译，三联书店 1961 年版，第 97 页。

与“类性”、“个性”与“共性”的辩证关系。不过，他们对“个性”本身以及个性与共性辩证统一等等问题，都没有做出更具体、更明确的说明。尽管如此，他们毕竟在古典主义主张写纯“类型”的理论上向前迈进了。

我们看到，哥尔多尼在《一仆二主》中塑造的特鲁法儿金诺的喜剧性格，已经不再是单纯的“类型”了。他跳出了古典主义“类型化”的框子，摘掉了即兴喜剧中“定型”的假面，向我们闪露出个性的光彩，因而更趋向于“自然”，更具有真实性。在剧本中，这个人物一直按照自己特有的性格去行动。他所追求的目标并不“崇高”，但却是合理的。他在一次又一次的困境中采取行动，自认为得心应手，“机智而勇敢”，实际上却常常由于愚笨而犯下“过失”；但他的“过失”却是出于善良的愿望，而且又是无害的。正因为如此，他的行动就显得滑稽可笑。剧本的喜剧性正是植根于人物的性格，从性格的深处迸发出来的。按照一般的说法，喜剧的任务只在于揭露和否定某些丑恶的东西；可是，哥尔多尼的喜剧并不是建立在这种观念之上，而往往在“肯定”的基点上追求喜剧的效果。在今天，我们的社会中仍然存在着丑恶的事物，需要剧作家运用讽刺的武器去干预它。可是，在我们的现实生活中，也有更多值得肯定的事物；剧作家从这里也可以开掘出喜剧的题材，让人们从欢笑中获得某种启迪。正是因为如此，哥尔多尼的性格喜剧（或曰风俗喜剧）更值得我们重视。

二、喜剧性与情境

我们如果只看到《一仆二主》的喜剧性植根于人物的性格，这是远远不够的。这个剧本中的某些人物，如克拉里切和西里维

俄，彼阿特里切和弗罗林多，等等，他们的性格本身并不具有喜剧性。就连巴达龙纳和博士这两个人物，由于哥尔多尼剔除了他们在即兴喜剧中原有的漫画式的夸张成分，其本身的喜剧因素相对地减弱了。可是，在剧本中，这些人物的行动却常常激起我们的笑声。这又是为什么呢？

我觉得，在与此有关的场面中，喜剧性恰恰同戏剧情境有着直接的关系。

克拉里切和西里维俄是一对有情人，他们刚刚举行了订婚的仪式，突然发生了一个事变：克拉里切原来的未婚夫弗捷里柯来了，并坚持要维护原有的婚约。面对这位不速之客，西里维俄火冒三丈地对他说：

> ……谁要想得到克拉里切，除非他能从我这把宝剑下面把她抢走……

而那位被争夺的未婚妻却是痛苦深重：

> 我说，您的到来使我不幸……

看起来，这是一场十分严重的冲突，这里并没有喜剧的因素。接下去，巴达龙纳否认了新的婚约，并同博士父子发生冲突；紧接着，西里维俄在同彼阿特里切决斗时失败，又引起了一对有情人的冲突……按说，这一连串冲突都是更为尖锐、更为严肃的。可是，当我们在观看这些场面时，我们的感受并不像剧中人物那么严肃认真，我们的心境也并不是沉重的。原因只在于，当彼阿特里切出场的时候，我们很快就弄清了一个事实：彼阿特里切并不是真正的费捷里柯，她是女扮男装的姑娘，到这里来并不是为了争夺未婚妻，而是寻找自己的未婚夫。因此，她并不会给克拉里

切和西里维俄的婚姻造成真正的威胁。情境中的这个重要因素，使上述冲突实际上并不能成立，从而失去了它原有的严肃性。这些人物采取的行动的严肃程度，同它们的实际意义显得很不协调。正是由于剧作家为人物提供出了一个特殊的情境，并把情境的各种因素向我们展示得很明确、很具体，因此当剧中人物在不明真相的情况下盲目行动的时候，我们却是超然的，并能够发现人物的行动和情境之间的不协调，以及行动本身的严肃性与它的实际意义的矛盾。于是，这里就有了喜剧性。

在第三幕，弗罗林多和彼阿特里切相信了特鲁法儿金诺的谎话，他们都误以为自己的爱人死去了，为此两个人都痛不欲生。剧中人物的悲痛是深重的，行动（自杀）本身也是严重的。可是，我们观看这些场面时同样是超然的。因为，尽管剧中人物都不了解自己的处境，我们却知道他们所爱的人就在身旁，他们的行动虽然都是真诚的，却没有什么意义。在这里，喜剧性仍然来自不协调：人物的行动和情境的不协调，人物行动本身的严肃性同它的实际意义的不协调。两个剧中人物的行动愈是严肃认真，这种不协调也就更为突出，喜剧效果也就更为强烈。

一位苏联电影理论家在探讨喜剧的秘密时说过：“为了认识和解释笑的来由，最好还是去寻找不协调。”“凡是能引人发笑的重大的不协调，都能成为喜剧艺术的对象。”① 所谓“不协调”的表现是多方面的。在曹禺的《日出》中，顾八奶奶本来是个臃肿肥胖、俗不可耐的妇人，却要打扮得花枝招展，装扮得“娇小可喜”，她本来不知爱情为何物，却是满口“爱情的伟大，伟大的爱情”。这种内容与形式的不协调，具有强烈的喜剧性。在侯宝林的相声《醉酒》中，一对酒友已经喝得神智不清，却都极力让人相信自己是清醒的；于是，一个开亮了手电筒，问另

① 引自《电影艺术译丛》1962 年第二辑。

一个能不能攀着光柱爬上去，另一个却得意地说："我不上当，我爬到半截，你一关电门，就把我摔下来了。"他们的意图都是要证明自己没醉，而结果却适得其反。这种意图与实际效果的不协调，同样具有喜剧效果。诸如此类的不协调，都可以成为喜剧的内容。而人物的行动与其处境的不协调，则是喜剧性的重要源泉。正因为如此，喜剧性总是和戏剧情境有着密切的联系。

哥尔多尼在喜剧创作中，十分重视戏剧情境的构思和处理。这是他的喜剧才能的重要表现。

启蒙运动时期的戏剧理论家十分重视戏剧情境的作用。最突出的代表是狄德罗。他对戏剧创作的看法是"情境比人物性格更重要"。他的根据是"人物的性格要取决于情境"。他认为，所谓"情境"，指的就是人物关系。当然，在我们看来，这些观点都需要作某些补充。其一，所谓"戏剧情境"，不仅包含着人物之间的关系，也包含着剧本中发生的某些情况——事件，等等。其二，人物性格和戏剧情境究竟孰重孰轻，需要具体分析。假如剧作家在写剧本的时候，对剧中人物的性格把握不住，他即使能够为人物提供有利的情境，也难于把握住人物在情境中会怎样行动。从这个意义上来说，剧作家对人物性格的了解和把握，似乎是重要的。可是，戏剧情境乃是人物行动的动因，是使剧中人物显现出本来面目的条件。尽管剧作家对人物性格已经了如指掌，如果不能提供出让他（或她）显现性格的条件，也无法完成塑造性格的任务。从这个意义上说，戏剧情境的构思和处理，就往往成为具有关键性的课题。正因为如此，狄德罗强调戏剧情境的重要性，对剧作家说来，是一个很值得重视的见解。所谓"性格喜剧"，自然是强调喜剧性格的塑造。但是，假如剧作家不善于安排喜剧性的情境，也就难于完成喜剧性格的塑造。

谈到喜剧性的情境，我还想顺便介绍狄德罗的另一个值得重视的见解：不要对观众"守密"。狄德罗认为："对观众来说，

一切应该明白。让他们作为剧中人物的心腹，让他们知道发生了什么事情，正在发生什么事情，而在更多的时候，最好把将要发生的事情也向他们明白交代。”① 英国的戏剧理论家阿契尔，也谈过类似的主张：“对戏中的人物而言，观众就像是知道一切过去和未来的上帝那样。我们坐在剧场里，有时简直会感到自己有一种全知全能的荣光。我们以清澈的目光注视着那些愚昧的凡人在盲目地探寻幸福，我们为他们的挫折、他们的疏忽、他们无益的追求、他们的枉自欢喜和他们的无谓惊恐而莞尔微笑。假如对我们保守秘密，那就等于把我们降低到了与他们同等的水平，因而也剥夺了我们洞察一切的超然地位。也许这也同样有它的乐趣——我们可以热心地参加捉迷藏的游戏。然而剧场在实质上就是这样一个地方：在这里，我们有权解下我们在日常生活中的束缚，带着微笑或者衔着眼泪，来看一下我们邻人们的盲目的游戏。”② 一般地说，这种主张适合于一切体裁的戏剧创作。对于喜剧艺术说来，它表现得更为明显，也更为重要。在《一仆二主》的第一幕，构成喜剧情境的一个重要因素是彼阿特里切扮成她的哥哥来到巴达龙纳的家里，由此引起了一场争夺未婚妻的冲突。除了旅馆主人布里格拉以外，在场人物都相信她就是费捷里柯。正是由于如此，他们才演出了一场“盲目的游戏”。假如剧作家故意蒙住我们的眼睛，我们也会参加这场“游戏”，而不会居于“超然地位”，更不会清醒地感到人物行动和情境的不协调，不会发现他们的行动同其实际意义的不协调，喜剧性就失去了。哥尔多尼并没有故意向我们“守密”。就在彼柯特里切刚刚出场的时候，了解真情的布里格拉就向我们揭开了秘密：

① 狄德罗：《论戏剧艺术》第 11 章。

② 见《剧作法》第 141 页的“作者注”。

我看见谁啦？这不是费捷里柯，而是他的妹妹彼阿特里切小姐。我倒要看看，这个骗局是怎么回事。

紧接着，彼阿特里切又向我们证实了布里格拉的揭露：

啊！布里格拉！真见鬼，他怎么在这儿呀？他当然一定认出我啦……用什么办法使他不出卖我才好……

这是两段“旁白”。也就是说，它们只是人物透露自己内心隐秘的“自语”，这些话是在场其他人物不能听到的。剧作家通过这些“旁白”，把彼阿特里切的真实身分向我们披露出来，就像在黑夜里透进一缕亮光，使我们对舞台上正在发生的事情、将要发生的事情都有所了解、有所准备。让那些不明真相的剧中人物蒙着眼睛去捉迷藏吧！我们却变成了“全知全能”的“超然”者，可以清醒地观看这场“盲目的游戏”了。

在实际生活中，人们并不是在任何情况下都会把自己的本来面目和盘托出。因此，我们在生活中要真正了解一个人，往往需要经过长时间、反复地观察、体验、研究、分析。可是，舞台却有这样的魔力，剧作家安排了某种特定的情境，能够在两个多小时之间，使各种人物把自己的性格特征和内心隐秘生动地、充分地展示出来。这就是戏剧情境的特殊作用。要为剧中人物的自我表现提供充分的条件，在构成戏剧情境的各种因素中，就不能排除“偶然性”的东西，诸如突然发生的事件、“误会”、“巧合”等等。在喜剧中，“偶然性”往往是构成喜剧性情境的不可缺少的因素。别林斯基说得好：“喜剧的内容则是毫无合理必然性的偶然性，幻影、或者说是似乎存在、而实际上亦不存在的现实的世界。”他又说：“喜剧主要是描写日常生活的散文，它的琐事

和偶然性。"[1] 我们可以看到，在构成《一仆二主》喜剧情境的诸种因素中，包含着一连串的"误会"和"巧合"。彼阿特里切恰巧在西里维俄和克拉里切的订婚仪式刚刚结束的时候来到威尼斯，这件事是具有偶然性的，也可以说是"巧合"。也就在这时，发生了第一个"误会"：两个父亲和一对情人错把彼阿特里切当成了费捷里柯。这几个人物已经得知费捷里柯的死讯，却轻易相信了彼阿特里切，对这位乔装哥哥的姑娘竟没有发现任何破绽，这里确实缺少"合理必然性"。也就是，这个情境具有极大的假定性。在喜剧艺术中，这种假定性程度很大的情境，不仅是允许的，而且是必要的。如果没有这样的"误会"，他们之间的冲突就不会爆发、发展。"误会"，作为喜剧情境的构成因素，常常可以引出喜剧性的冲突，推动喜剧情节的发展。否定这种成分的必要性，就会使剧作家失去很多造成喜剧性的条件。不过，要使"误会"具有真正的喜剧效果，有一个条件：如果剧作家要让剧中人物之间发生误会，最好要使观众知道这是一场误会，也就是应该把真相及时地透露给观众，不要故弄玄虚，让观众也陷入误会之中。这个道理明白易懂，对喜剧创作却十分重要。

喜剧性格本身就会令人发笑，但是，当一个具有喜剧性格的人物进入喜剧情境时，就会如鱼得水，妙趣横生，令人捧腹不已。在性格喜剧中，性格是喜剧性的基础，而情境则是使性格本身所具有的喜剧性得以充分展现的必要条件。最明显的例证是第三幕。这是全剧的高潮部分，也是喜剧效果最强烈的地方。在这里，特鲁法儿金诺性格中固有的喜剧性得到了最充分的展示。

特鲁法儿金诺所处的情境本身就是喜剧性的。他同时受雇于两个主人，这两个人又住在同一家旅馆里。这本来就是一个巧合。他试图凭借自己的灵活机智，保住"一仆二主"的秘密；

---

[1] 别林斯基：《诗歌的分类和分科》。

可是，由于粗心大意，却一次又一次地犯下过失，使自己濒于败露的危险。但是，他总算应付过去了。到第三幕，他犯了一个更大的过失：在给两个主人晾衣物的时候，匆忙中将彼阿特里切的背心（口袋里有弗罗林多的照片）交给了弗罗林多，又将后者的账簿（里面夹着彼阿特里切给他的信）放进了前者的箱子。造成这个过失的原因是粗心大意。可是，当弗罗林多追问照片的来历时，他为了脱身，却信口撒谎，胡说是原来的主人在死后留给他的。他自己摆脱了困境，却使弗罗林多误以为情人已死，而痛苦不堪。接着，他面对彼阿特里切的追问，又如法炮制，取得了同样的效果。如果说，由于粗心大意而犯下过失，是可以谅解的；那么，为了自己免于挨打而编造谎言，并造成别人的痛苦，这就是有意犯过，已经是在“恶作剧”了。一个人的“恶作剧”如果会造成严重的后果，就很难具有喜剧性。甚至，即使是无心犯过，如果会引起严重的后果，也不会是喜剧性的。比如说，两个主人是不共戴天的仇敌，他们正在寻找对方以期复仇；那么，特鲁法儿金诺在收拾衣物时造成阴差阳错，就会使我们担心将会引起的仇杀。这里就不会有喜剧性。因为，在这种情境中，主人公的过失只会引起我们对严重后果的紧张的期待。可是，我们在看这场戏时，尽管主人公犯下了过失，却不会担心会造成任何严重的后果。原因正在于，戏剧情境中包含着一个重要因素：这两个主人公正是一对相互寻找的情人。因此，我们知道，特鲁法儿金诺的粗心大意只会导致这对情人的会面；而且，他急切中编造的谎话也不会真正伤害任何一个人。因此，特鲁法儿金诺的行动只会使我们产生轻松的期待：要看一看这对近在咫尺的情人的“盲目的游戏”，当他们误以为对方真的死去而痛苦不堪的时候，我们却感到滑稽可笑……

总之，由于剧作家为特鲁法儿金诺安排了一个喜剧性的情境，并让我们了解了情境的诸种因素，就为这个喜剧性格提供了

自我表现的广阔天地。

三、喜剧语言

语言——人物的台词，不仅是揭示人物性格的主要手段，也是构成戏剧风格的重要因素。与其他戏剧体裁（如悲剧、正剧）相比，喜剧作家在掌握人物台词方面的功力，也显得更为重要。

《一仆二主》所以具有强烈的喜剧性，还要归功于哥尔多尼处理台词的技巧。

哥尔多尼很重视人物的语言。他在《喜剧剧院》中这样写道：

龙金纽　可是假面演员老是以说预定台词为苦事。
奥拉述　预定台词只要写得漂亮，写得有光彩并极适合于应说这些话的人物性格，每一个好的假面演员就都喜欢去学会它了。

每一句台词都要符合人物的性格，这不仅是对“性格喜剧”的最基本的要求，也是对任何一部好的剧本（无论是悲剧还是正剧）的最起码的要求。自然，《一仆二主》的台词，特别是特鲁法儿金诺的台词，都是性格化的。对此，无须赘言。

对于一部成功的喜剧剧本说来，只做到台词的性格化，还是远远不够的。它还要求人物的台词能够具有强烈的喜剧效果，即兴喜剧所以能够长期流行，并为广大群众所喜闻乐见，演员们能够掌握喜剧语言，是重要的原因之一。哥尔多尼继承了即兴喜剧的这个优秀传统，从中吸取营养，从而形成了自己的风格。

先谈谈对话。

《一仆二主》中人物的对话，常常引起我们的笑声：有时愉

快的微笑，有时则开怀大笑。如果就其不同的性质进行分门别类,大概可以写成一本“喜剧教程”式的小册子。因为，它在这方面确实是太丰富了。在这里，我想着重谈谈对话的滑稽性。

所谓“滑稽性的对话”，指的是由于种种原因，使人物的对话显得荒唐可笑。我所以说是“种种原因”，正是因为它的本身是复杂的。

首先，我们在前面说过，喜剧性往往来自人物的行动和其所处的情境的不协调；可以看到，这种不协调如果体现在人物的对话之中，就会使我们感到荒唐，激起我们的笑声。这样的对话在《一仆二主》中比比皆是。如，在第二幕第六场，西里维俄和克拉里切发生冲突的一段对话：

西里维俄　您向谁发誓说您不说的？
克拉里切　向费捷里柯。
西里维俄　您要这样热心地坚守自己的誓言吗？
克拉里切　为了不犯罪，我要坚守誓言的。
西里维俄　在作了这样的事情以后，您居然还肯定说，您不爱他吗？谁要信您的话谁就是傻瓜！我不信！残忍的骗子，从我的眼前走开吧！
克拉里切　如果我不爱您的话，我就不会这样鲁莽地来保卫您的生命了。
西里维俄　我甚至于对生命都讨厌了，如果它这样不被人重视的话。
克拉里切　我全心全意地爱您！
西里维俄　而我整个的灵魂都在恨您！
克拉里切　您要是再不温和下来的话，我真要死了！
西里维俄　我看着您流血也比看着您叛变好些。
克拉里切　呵！那我就让您满意吧！（拾剑）

西里维俄来向巴达龙纳发泄怒火，却在决斗中败给了彼阿特里切，在见到克拉里切的时候，愤怒、羞恼、妒火一起向她发泄出来。他恨得深重，每句话都像是一团火。可是，这位妒火中烧的勇士，却像是唐·吉诃德在向风车作战。我们清楚地感到，他的愤怒、嫉妒都建立在虚幻的想象之上，是莫须有的，是盲目的。因为，他所处的真实情境是：彼阿特里切已经向克拉里切披露了真实的身分，使他发生嫉妒、绝望的那个“誓言”，实际上恰恰是他意想不到的福音。车尔尼雪夫斯基说过：“一切无害而荒唐之事的领域，就是“滑稽”的领域。”[①] 西里维俄的愤怒和妒火都是无害的，因为他虽然给克拉里切造成痛苦，但这场误会不难消除，这对“冤家”必定会破镜重圆。西里维俄的愤怒和妒火是荒唐的，因为激起他愤怒的“因”并不存在。正因为如此，他的怒火愈旺，言词愈烈，也就更显得滑稽可笑。

其次，对话的滑稽性还来源于：人物的意图与其实际效果的矛盾。剧中人物同其他人物对话，他的言语都有自己的意图，都希望用言语影响对方以达到既定的目的；可是，在某种情况下，效果却适得其反，同时又不会给别人造成重大的危害。这样的对话，有时就可以造成滑稽的效果。在第二幕，斯米拉尔金娜拿着克拉里切的信送给彼阿特里切，特鲁法儿金诺在和她谈情说爱时，又把信拆开了，为此，挨了彼阿特里切的一顿棍子。在第二十场，特鲁法儿金诺看见弗罗林多从旅馆里走出来，主仆之间有这样一段对话：

特鲁法儿金诺　（看见弗罗林多）啊！（向彼阿特里切

① 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，缪灵珠译，人民文学出版社 1957 年版，第 113 页。

走的方向）不能这么打人家的仆人，这是对我主人的侮辱。

弗罗林多　是的，这是对我的侮辱。打你的那个人是谁呀？

特鲁法儿金诺　我自己也不知道，我完全不认识他。

弗罗林多　那他为什么打你一顿呢？

特鲁法儿金诺　那是因为……因为……你吐唾沫吐到他靴子上了。

弗罗林多　你居然允许人家那么揍你吗？又不动弹，又不反抗吗？你使你的主人受到侮辱，你这驴子！胆小鬼！（从地上拾起棍子）如果你这么愿意挨揍的话，我会让你满意的，你从我这儿也挨一顿吧……

特鲁法儿金诺在一个主人那里挨了打，不免有一股怨气。他对弗罗林多说："这是对我主人的侮辱。"其意图是要煽起这位主人对打人者的愤怒。可是，他在急切中却忘了一个前提：要想让弗罗林多去向打人者进行报复，就得说出那个人是谁，他却不能这样做。因此，他给这位主人火上加油，却又必须隐瞒打人者的身份姓名，结果就把煽起的怒火引到自己身上。这种意图和后果的矛盾，使我们感到：特鲁法儿金诺貌似（自以为）灵活机智，实则笨拙愚蠢；因为，如果他真是个聪明人，这样的后果是可以预料得到的。

再次，对话的滑稽性，有时还表现在：台词的表面意思同人物真实意图之间的矛盾，而在这种矛盾中又不潜藏着重大的恶行；在这种情况下，当人物自己忽然又泄露出真实的意图时，就会产生滑稽的效果。例如，在第二幕第十场，由于两个主人都为自己的事奔波，害得特鲁法儿金诺到下午两点多还没吃上午饭。

好容易盼来了弗罗林多，这位主人却又不想吃饭。特鲁法儿金诺只有胡编出各种理由让主人留下来吃饭，目的却是为了自己：

特鲁法儿金诺　您说，“去叫午饭吧”，自个儿就出去了，大概菜都放得不好吃了。

弗罗林多　我现在不想吃东西……

特鲁法儿金诺　您要知道，主人，住在这一带地方是非吃东西不成的，谁要不吃东西，那他就要生病的。（他讲出这种莫名其妙的理由，似乎是在关心主人的健康——引者）

弗罗林多　我有要紧事儿要出去一下，如果回来能赶上午饭就吃，赶不上就晚上吃。你要吃饭的话就自己吃去吧。（特鲁法儿金诺实际上就在盼望他说出这句话——引者）

特鲁法儿金诺　很好！如果这样的话，您怎么方便就怎么办吧——这是您的事情。（真实的意图脱口而出——引者）

还有，当人物的对话与其精神状态极不一致的时候，就会显得装腔作势，也能产生滑稽的效果。例如，在第二幕第三场，巴达龙纳面对怒气冲天的女婿，有这样一段对话：

巴达龙纳　先生，您怎么这样说话呢！和老年人能这样说话吗？尤其是像我这样的人！

西里维俄　要是您不是个老头子的话，我早把您的胡子拔光了。

巴达龙纳　也许您还要把我的膝盖砍断吧?
西里维俄　我不知道我能不能控制着自己，不把您一剑刺穿!
巴达龙纳　我又不是蛤蟆，先生，您居然在我的家里这样无理起来!
西里维俄　可以到外面去!
巴达龙纳　您使我很惊讶，先生。
西里维俄　如果您还想留点面子的话，那就出来吧!
巴达龙纳　对于我这样有地位的人，应该尊敬。
西里维俄　您是个胆小、卑鄙、下贱的人!
巴达龙纳　您是个无耻的人。
西里维俄　（抽出剑来）我要向天起誓……
巴达龙纳　（掏出手枪）救命呵!

这位老人在对话中的表现，不仅倨傲自尊，而且真的像是有点大无畏的气概。可是，当年轻人抽出剑来的时候，他虽然拿着手枪，却惊恐万分地高喊救命。到头来，这个气概非凡的岳父不过是在虚张声势。剧作家给人物提供了条件，让他充分表现自己的气概，在这种表现到了顶点的时候，一下子露出本相，这就引起滑稽的效果。

当然，在优秀的喜剧作品中，滑稽性的对话不应该脱离人物和情节，更不能是可有可无的调料；它应该是从剧作家对人物和情境的精巧构思中产生出来的。像上述这些滑稽性的对话，都是特定的性格在特定情境中应有的动作（语言动作），才能既引人发笑，又耐人寻味。假如为了追求滑稽的效果，让人物的对话违背自己的性格，那就会成为没有意义的东西，是经不住观众咀嚼的。

再谈谈旁白和独白的艺术。

在《一仆二主》中，有很多旁白和独白，对增强喜剧效果

起着不同的作用。

旁白和独白都可以看作是对话的补充物。它们的区别在于：独白是某个人物孤身独处（场上只有一个人）时的“自语”，而旁白则是某个人物在与其他人物对话时插入的“自语”，这种“自语”又是其他人物所听不到的。它们可以有两种不同的作用。一是交代性的，它是剧中人物直接向观众揭露自己的真实意图和内心隐秘。一般地说，单纯的交代式的独白和旁白，是缺少动作性的，因此应该少用。但是，“自我揭露式”的独白和旁白，在剧本中却可以具有对话难以起到的效果，对于揭露人物的内心隐秘起到画龙点睛的作用。当然，在喜剧中，无论是独白还是旁白，都应该具有喜剧性。《一仆二主》中，可以看到很多成功的例证，它们在增强喜剧效果方面有如下的表现：

首先，剧作者运用“旁白”有效地向观众展示构成喜剧情境的重要因素，为全剧的喜剧效果开路。

如前所述，构成这部剧作喜剧情境的一个重要因素是：彼阿特里切冒充哥哥费捷里柯来到巴达龙纳家里，使得在场人物（旅馆主人除外）都把一个年轻姑娘误认作克拉里切的未婚夫。剧作家要让剧中人物以假当真，却又不能让观众陷入这场误会之中。为此，如何处理彼阿特里切的出场，是结构上的一个难题。假如剧作家要在彼阿特里切和巴达龙纳等见面之前，就让我们了解她的真面目，那就需要有一个交代性的过场。哥尔多尼并没有采用这种笨拙的交代方法。他让我们同剧中人物一起和她见面，也借助于人物的“旁白”避免了冗长的交代场面。（旅馆主人和彼阿特里切的两段旁白，已在前面引述过，这里不再重复。）这两段旁白，又不仅仅是对情境的交代，而是人物内心隐秘活动的披露，因此是有动作性的。可是，它们本身并没有喜剧效果。它们在喜剧中的作用，是为后面的几场戏开了路。而且，这样的旁白，又显得真实、自然，并无雕琢的斧痕。

其次，旁白和独白有时是人物对自己尴尬处境所作的自我嘲

笑，因此就具有诙谐性。比如，在第一幕第十三场，特鲁法儿金诺从邮局里拿回三封信，把它们搞混了，只有把它们都交给了弗罗林多。他本来以为这位主人只留下自己的信，而弗罗林多却对其余的信发生了兴趣，硬要拆开它。特鲁法儿金诺不能阻止主人的行动，他知道自己必将陷入困境。在这种情况下，他有一段“旁白”：

特鲁法儿金诺　（自语）可以向我“道喜”了，先生们，什么都完了。

在第二幕最后一场，当特鲁法儿金诺挨了两顿棍子之后，他一个人在台上抚着痛处说了一段“独白”：

现在可以说实话了，我是一仆二主呀！现在是从两个人那儿领了赏了。

诸如此类的“自语”，确实产生了特殊的喜剧效果，可以说是妙语解颐。其实，我们已经了解了这位仆人的难堪的处境，已经积蓄了笑的种子；这种自我嘲笑的独白和旁白，就像催生剂，使这颗种子迅速发芽生长。不过，在这样的场面中，它们造成的笑声是善意的，它们的效果是诙谐大于讽刺。

其三，剧中人物对尴尬处境的自我嘲笑，其喜剧效果在于诙谐；而人物在独白和旁白中的自我暴露，如果使我们了解了其表里不一的本质，其效果则是讽刺。巴达龙纳、博士和旅馆主人布里格拉，都有这样的“旁白”。在第一幕，当彼阿特里切见布里格拉在场，怕他泄露自己的秘密，答应用十个金币收买他。于是这位知情者出来作证了：

布里格拉　这真的是费捷里柯，拉斯波尼。（自语）既然有十个金币，怎么能不证明呢！

当彼阿特里切的身份已经揭晓，巴达龙纳向这位证人兴师问罪的时候，他无颜相对，搞得狼狈不堪，我们听到这样的对话和一段“旁白”：

布里格拉　亲爱的先生，谁能不弄错呢？他们两个长得像极了，简直就像一个苹果的两半！又穿着男人的衣服！我是可以拿脑袋担保，说她就是他呀！

……

布里格拉　亲爱的亲家呀，别生我的气啦！说实话，我不是恶意。（自语）当然，我拿彼阿特里切的金子也不是恶意呀。

当然，这种自我揭露的效果，是对话难于达到的。

有人说，在近代和现代戏剧中，废止了旁白和独白，标志着戏剧创作的成熟。可是，请读一读《一仆二主》吧，假如真的删去了这些独白和旁白，将会使剧作家失去多少有效的表现手段！

当然，《一仆二主》是哥尔多尼初期的喜剧，它仍然保留着即兴喜剧的某些特色。在以后的创作生涯中，他陆续写出了诸如《女店主》等等成功的剧作。不过，即使是他晚期的剧作，也仍然可以看到即兴喜剧的特色，这正是哥尔多尼的长处。即兴喜剧是流行在民间的艺术形式。一位剧作家应该从民间艺术中吸取丰富的营养。这正是哥尔多尼给我们提供的启示。

雨果的浪漫派剧作《欧那尼》

一、雨果和浪漫派戏剧

从18世纪末到19世纪中叶，主导欧洲文坛的是浪漫主义运动。维克多·雨果正是法国浪漫主义文学的代表人物。

雨果生于1802年，死于1885年。他出身于军官家庭。早年思想保守，曾写过歌颂波旁王朝复辟的《短歌集》。后来，他受进步思潮的影响，逐步摆脱保皇党的立场。他同情资产阶级革命，反对封建复辟势力。由于讽刺拿破仑三世，被放逐十九年。1870年回国后，曾任法兰西第三共和国国会议员。1871年法国爆发革命，他虽然并不赞成巴黎公社的精神，在革命失败后，却曾竭力维护受迫害的公社社员。

雨果文学创作的主要成就是小说，主要有《巴黎圣母院》、《悲惨世界》、《笑面人》、《九三年》等。他在二十五岁的时候（1827年），写出剧本《克伦威尔》，并发表了长篇序言。这篇著名的《〈克伦威尔〉序言》，被称之为法国浪漫主义戏剧运动的宣言。

欧洲的浪漫主义运动，乃是那一历史时期民主运动和民族解放运动高潮的产物。它的思想主张，是同古典主义相对抗的。一般地说，浪漫主义文学的基本精神是：反对照相式地摹拟自然，

强调创作中的主观因素，强调对理想世界的追求；崇尚感情，否定古典主义所推崇的“理性主义”；反对在创作上的陈规成见，提倡大胆想象和艺术上的创新，等等。这些精神，在《〈克伦威尔〉序言》及雨果的其他论文中，都有明显的表现。

假如说，《〈克伦威尔〉序言》是一篇浪漫派戏剧运动的宣言，他的其他论文则可以看作是这篇宣言的附件。总括地说，雨果对浪漫派戏剧提出的主张有以下几点：

第一，他认为戏剧不应该是一面“平光镜”，而是“聚光镜”，“舞台是一个视觉的集中点”。他说：

> 我们好像觉得已经有人说过这样的话：戏剧是一面反映自然的镜子。不过，如果这面镜子是一面普通的镜子，一个刻板的平面镜，那么它只能够照出事物暗淡、平面、忠实但却毫无光彩的形象；大家知道，经过这样简单的映照，事物的颜色和光彩会失去了多少。戏剧应该是一面集中的镜子，它不仅不减弱原来的颜色和光彩，而且把它们集中起来，凝聚起来，把微光化为光明，把光明化为火光……

这正说明，他强调戏剧并不是照相式的摹拟现实，戏剧中反映的生活应该比实际生活更集中、更强烈。他并不认为艺术要反映生活的表面的真实，而要求剧作家“以高瞻远瞩的眼光来看生活”，也就是强调剧作家在认识生活和反映生活时要具有理想的精神。所谓“把微光化为光明，把光明化为火花”，当然就体现了这种理想精神。他指出：“在舞台上，有两种办法激起群众的热情，即通过伟大与真实。”他认为：“真实的暗疾是渺小，而伟大的暗疾是虚伪。”正是根据这种美学观，他特别推崇莎士比亚，称他为“戏剧界的天神”。当然，他树起这尊天神的偶像，

是为了同古典主义进行斗争的需要。他说，在这位天才剧作家的创作中，“伟大的东西和真实的东西参差交错，艺术达到了完美的境界”。而哈姆雷特的形象，就是这种完美艺术的范例：“他像我们每个人一样真实，但又比我们伟大，他是一个巨人，却又是一个真实的人。因为哈姆雷特既不是你，又不是我，而是我们大家……”为了达到这样的艺术境界，他强调剧作家创作中的主观因素，特别强调“想象”的作用。他认为：“想象就是深度。”原因是，剧作家凭借想象就“更能自我深入，更能深入对象”。不过，他并不主张想象可以脱离现实。他要求于剧作家的是，像莎士比亚那样“使他自已主观的偏好和现实并行不悖”。他称这样的“主观的偏好”为“真”的变种。这正表露出浪漫主义的“真实观”：剧作家通过自己的想象把现实更强烈地反映出来，才是真实的。他强调剧作家在创作中的主观因素还表现在：他认为剧作家作为一个诗人，“应该由他的灵魂和心灵”来写作，并推崇创作灵感的作用。

有人说，浪漫主义就是艺术中的主观主义。如果就这个流派更强调创作中的主观因素的角度来看，这种说法是有道理的。不过，雨果并不是后面强调主观因素而完全否定客观因素。因此，可以说，在雨果的浪漫主义戏剧观中，已经包含着现实主义的成分。

有人讲，雨果强调创作中的主观因素，是以基督教观念为出发点的，这当然并非没有根据。在《〈克伦威尔〉序言》中，确实表露了这种观念。假如他真的是把基督教观念作为自己美学思想的基础，从而要剧作家脱离尘世躲进“天国”中去，他的主张就没有多少价值。更重要的是，雨果强调理想精神，是同他的进步的社会观、美学观相联系的。请看：“为艺术而艺术或许美，但为进步而艺术才更美。梦想好，梦想乌托邦才更好。啊！你们要做梦？好吧，梦更好的人吧。你们要做梦！这就是：理

想。”可以看出，雨果的浪漫主义戏剧观，是同圣西门、傅立叶、欧文等人的“乌托邦”式的理想有联系的。这种理想虽然是空想，但他们却反对封建专制制度，批判资本主义的现实，具有进步意义。高尔基把浪漫主义分为两个潮流：“一个是消极的浪漫主义——它或者是粉饰现实，想使人和现实妥协；或者就使人逃避现实，堕入自己内心世界的无益的深渊中去，堕入‘人生和命运’之谜，爱与死等思想里去……积极的浪漫主义则企图加强人的生活的意志，唤起人心中对于现实的一切压迫的反抗心。”① 无疑，雨果是属于积极的浪漫主义。他的理想精神同对现实的批判、反抗精神是并行不悖的。

第二，雨果戏剧观的一个醒目的内容，就是强调“对照”。这种主张是对古典主义的否定，是浪漫派戏剧的一个重要特色。

在古典主义美学中，丑怪、滑稽和优美、崇高，是不能混淆的。它们分别是喜剧和悲剧所特有的内容。因此，喜剧和悲剧也是壁垒森严、不能相互渗入。雨果认为这是对生活的“割裂”，是艺术上的“矫揉造作”。他指出：“丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高的背后，恶与善并存，黑暗与光明与共。”他不仅要求剧作家“以高瞻远瞩的眼光”全面地认识生活与反映生活，并按照这样的原则去塑造人物形象；而且，他遵循这样的辩证观念，提倡打破喜剧和悲剧的严格界限。他说：

> 戏剧，以它同一种气息溶合了滑稽丑怪和崇高优美，溶合了可怕和可笑，悲剧和喜剧……

各种对立因素的溶合，在剧本中必然会构成一种相互“对照”的效果。雨果十分重视这样的效果。他主张剧作家要让滑

① 高尔基：《我怎样学习写作》。

稽丑怪和崇高优美、悲与喜相互“对照”，以增强剧本的感情效果，就像“鲵鱼衬托出水仙；地底的小神使天使显得更美。”

第三，和古典主义的主张相反，雨果非常重视戏剧的感情力量。在古典主义戏剧中有一条法规，凡是那些能够强烈刺激观众感情的场面，都不能放在明场直接陈诸观众面前，而只能让出场人物叙述出来。这是古典主义否定感情作用的美学观念的表现。雨果斥责这种倾向，主张把这类场面推到明场，以激发观众的感情反应。他对古典主义的批评是很尖锐的：“本来是很紧张的一个场面，我们却只听见叙述；本来是很美丽的一幅图画，我们亦只听到描写。几位庄严人物，像希腊合唱队一样，介乎观众与戏剧之间，出来将那庙宇或公共场所中所发生的事情告诉我们，我们听得入迷，禁不住要向他们喊道：‘当真吗？那末你们为什么不领我们到那块地方去呢？那一定很有趣味，值得一看。’”他特别强调，剧作家要“激起观众的热情”，而要这样做，就必须“首先激起诗人自己的热情”。有人说过，浪漫派戏剧的特点之一是“主情”，雨果的理论和实践都恰恰反映了这个特点。他强调“对照”，他把乔装、角斗、密室藏身、服毒死亡等等都搬上舞台，正是为了“激起观众的热情”。

第四，雨果认为，戏要“向观众展示出两个意境，同时照亮了人物的外部和内心”，“把生活的戏和内心的戏交织在同一幅图景中”。为了造成这样的意境，他主张在剧本中大量使用“独白和旁白”，“通过旁白和独白刻划内在的心理”。我们在他的剧本中，可以看到大段的独白，让人物向观众直接抒发自己的思想和感情。在这方面，无疑是继承了莎士比亚剧作的技巧和经验。

第五，雨果反对因袭守旧，提倡大胆创新。他斥责古典主义因袭陈规的倾向是“追随前人的脚印”，“把车辙当成了道路”。他认为“旧的惯例应当同旧的习俗一起死亡”。他根本无视于“三一律”中的地点和时间的一致等等成规，在创作实践中予以

突破。他认为:“浪漫主义，归根结底，是文学中的自由主义。”所谓“自由主义”，就是否定固守成规，提倡“独创”精神。但是，他也并不是主张“自由”到否定任何规律的程度。他说:“自由不是混乱，独创性在任何情况下都不能当作荒谬的借口。”这一切，都是对僵化了的古典主义戏剧的挑战。

雨果生活在古典主义长期统治文坛的法国。在 19 世纪初，法国的剧院仍然由宫廷统治着，主要剧院仍然专演高乃依、拉辛、莫里哀的古典主义剧作。在这一时期出现的浪漫派剧本很难获得上演的机会。雨果发表的《〈克伦威尔〉序言》，作为浪漫派戏剧的宣言，像一声惊雷，轰动了法国，并波及整个欧洲剧坛。大仲马热情响应，称之为“文学上的亚美利加”。不过，浪漫戏剧真正得到公认，却是在 1830 年上演《欧那尼》以后。这是一部浪漫派的代表作。据介绍，这部剧作上演时，浪漫派戏剧的拥护者们就像盛大的节日那样穿着奇装异服来到剧场；同时，古典主义的支持者也来看戏，准备起哄破坏。不过，演出从他们的起哄声开始，却以热烈的掌声告终。《欧那尼》上演的成功，标志着浪漫派的胜利。以此为开端，在短时期内造成了浪漫派戏剧运动的高潮。

一般人认为，《欧那尼》作为一部积极浪漫主义的作品，具有反对封建专制暴政的民主倾向。无疑，我们在剧本中确实可以看到这种精神。比如，在第一幕，作家让西班牙国王在黑夜里私入贵族小姐的房间，又贿赂女佣人把他藏在壁橱里偷听一对情人的幽会；在第二幕，他又凭着权势逼迫素儿满足自己的私欲，等等，都是对这位封建暴君的讽刺。在第一幕，作家通过主人公欧那尼的口，对国王的暴虐和宫廷的黑暗腐败，进行抨击。在第二幕，素儿竟对国王当面进行斥责：从灵魂和良心来看，“你只是一个强盗罢了”。在这位纯洁的姑娘的心目中，他的王冠和权利一钱不值，他本人也远不像强盗欧那尼那样灵魂高尚。在第

三幕,这位西班牙国王带着卫队闯进贵族吕古梅的城堡，为了追捕欧那尼，进行威胁恫吓，连忠心的吕古梅都咒骂他是“没有心肝的人”。在第四幕，雨果又通过卡洛的独白，强调“平民百姓”的“力量”，它可以“吞没王位”，把帝国“打得粉身碎骨”，以此警告那些统治者们。对于另一位老贵族吕古梅，剧本也有所讽刺抨击，特别是对他的自私、贪欲、冷酷等等，都有所揭露。

不过，这部剧作的戏剧冲突，既没有建立在“平民百姓”与统治者之间的对抗性矛盾的基础上，也没有集中在欧那尼、反王党与卡洛之间的政治斗争上；而是围绕欧那尼与素儿之间的爱情关系展开的，虽然也涉及到欧那尼与卡洛之间的矛盾，只是局限在家族仇恨的范围之内。在第三幕，那个暴虐无道的卡洛在继承日耳曼帝位时，又获得了良心的改造，变暴政为“恩德”。当时，浪漫派运动的倡导者，并不重视人民群众的革命实践，而是夸大个人的精神作用，寄希望于统治者的“良心”。《欧那尼》也表现了这种思想上的弱点。

《欧那尼》，不仅在戏剧发展史上具有十分重要的地位，而且，它在很多方面也体现了浪漫派戏剧在创作上的各种特点。有人认为，雨果在《〈克伦威尔〉序言》中阐述的各种主张，并未能在《欧那尼》中真正体现出来，甚至在某些方面表现出理论和实践的相互矛盾。这当然是有根据的。尽管如此，《欧那尼》仍然不失为一部浪漫派戏剧的代表作。因此，我们选择它作为这派剧作的范例，并拟通过对这个剧本的分析，介绍浪漫派剧作的长处和短处。

二、“理想化”的人物形象

浪漫派戏剧既然是强调创作中的理想精神，这种精神自然要

体现在人物形象的塑造之中。人们常说，浪漫派剧本中的人物往往都是理想化的。不过，所谓“理想化”，往往被理解为只是根据某种理想、观念造就出来的图解物，是完全没有个性的，是一般化的、概念化的东西。可是，雨果恰恰是反对“一般化”而提倡“个性”的。他说：“一般化是短视的和缺乏才能的诗人的毛病。在舞台的视野上，一切形象都应该表现得特色鲜明，富有个性，精确恰当。”认真读过《欧那尼》就会发现，雨果塑造的人物形象大都是“理想化”和“个性”相互统一的。问题在于，雨果对“个性”有自己的解释，他有特殊的“统一”方式。为了弄清这些问题，我们不妨先分析几个人物。

《欧那尼》的主要人物有三个：大盗欧那尼、国王卡洛和贵族吕古梅。初看起来，这些人物的行动都有点古怪。欧那尼的父亲原来是个贵族，被卡洛的父亲送上了断头台。正像欧那尼自己所说的：“我从小孩时候起，早就赌咒要从他的儿子身上，报我父亲的仇。我曾到处寻找现在这位卡洛王。我们两族，本来是世仇。三十年来，两族的父亲，相互仇杀，决不怜悯，决不后悔。父亲一辈死了，那也没有关系；可是两族的仇恨，却还活着，我们两族之间，从来没有得到和平；因为两族的子孙，将要永远斗争下去……”这就是说，他和卡洛王是不共戴天的仇敌，他沦为江洋大盗，却踏破铁鞋在寻找卡洛，以报世仇。在第一幕，一对仇人在素儿的卧室里相见了。起初，他们只知道互为情敌，因为各自还都不了解对方的身分。不过，为了素儿，他们几乎决斗。吕古梅闯了进来，卡洛的身份公开了。欧那尼虽然认出面前的情敌就是日夜寻找的仇人，却并没有动手复仇；只是在仇人走了以后，向我们表白了复仇的决心：“要提起钢刀，杀进你的胸膛，挖出你的灵魂，来喝你的鲜血。走吧，你在前面走，我在后面跟。”到了第二幕，卡洛王带着伯爵、侯爵和侍从来到素儿卧室的阳台下面，他冒充欧那尼，将素儿骗到街上，施用利诱威胁

等等手段迫使她嫁给自己，却遭到素儿的拒绝。他正要对这位姑娘动手动脚，欧那尼及时赶到。仇人二次相遇，但情况却与第一幕完全不同了。他们已经认出了对方的身份。而且，国王的侍从已被欧那尼带来的山民收拾了。于是，欧那尼要完成誓言。不过，他却要像一个贵族那样做得体体面面：“我要报仇，就得明枪交战。而且由我一个人来对付你。”他要卡洛王同自己决斗。然而，卡洛王却执意不从，而原因并不在于惧怕对方，只是出于要维护国王的尊严：“要我们自愿上当，拿我们的剑碰着你们的剑，来抬举你们，赏你们面子！不，那可不成。”这位国王挺起胸膛对着欧那尼说：“跟我决斗，休想！快来暗杀我吧！”欧那尼听了这番话，忽然把扬起的剑砍向无辜的阶石，之后，就让国王走了。这还不够，他竟然脱下自己的大衣，扔给仇人，以免他受到自己弟兄的伤害。这位大盗自己说：“我摆着父仇不报，倒反而来保护你的性命了。”紧接着，欧那尼本来可以和素儿双双逃走（他就是为了这个目的来的），可是，他又改变了主意：“一起逃走！不成，时候早过了。……要求你来陪我同上断头台，素儿小姐，那可千万不成！因为断头台，只是我一个人的。”他要素儿“嫁给那位老公爵”，而自己“回到黑暗里去”。素儿毕竟不放他走，于是，他又留下来，陪着她，“在这万籁无声，静悄悄的夜里，两个人谈着爱情”，一直到国王追捕他的军队临近了，他才在刀剑声和杀喊声中离开了她。

下一幕，欧那尼为了逃避国王军队的追捕，闯进了吕古梅公爵的城堡。主人待之以礼，因为他还不知道来客就是自己的情敌。当欧那尼看见穿着新娘礼服的素儿时，忽然当众宣布自己就是国王悬赏捉拿的强盗，并向仆人们说：“快来拿我去领赏呀！”于是，轮到这位老贵族来表现自己了。他对这位不速之客表示：“那怕许给我一个帝国，要我交出你的性命，我也不干；那怕违反国王，我也在所不惜。”“谁要伤了你的一根毫毛，我就拿性

命来拼。”当然，直到此时，吕古梅还不了解他是自己的情敌。他要保护欧那尼，似乎只是出于贵族的荣誉感。为此，他去下令“把这堡垒武装起来，严闭着大门”。于是，又给欧那尼和素儿相互倾诉爱情的机会。在第二幕，是欧那尼劝自己的情人去嫁给吕古梅的，然而现在又是他来向素儿发难：“纯洁的额角底下隐藏着一颗不忠实的心”，“金玉其外，败絮其中”！素儿却告诉他，自己已经备下短刀准备一死了之。欧那尼又跪在她的面前，请求饶恕。两个人又和好了，忘形地抱在一起。吕古梅看到这个情景，先是“呆若木鸡”，继而又向欧那尼发泄自己的愤怒：“恶汉坏人，我也见了不少，却从来没有看见过像你这样大逆不道，竟敢不怕雷打，欺负主人。”接着，他的内心展开了一场仇恨、嫉妒与荣誉的交战。忽然，国王带着兵马来到城堡。吕古梅把欧那尼藏入密室。我们看到了一个惊心动魄的场面。吕古梅对卡洛供认自己把欧那尼藏了起来，卡洛要他交出强盗头目，否则就把城堡荡平。吕古梅却带领国王参观他的祖先们的画像，详细讲述自己的家谱，最后毅然说：“我宁愿眼看着从前我高塔矗立的地方长出麻来，却不愿在世代清白的吕家姓名上沾着污点。”于是，他指着自己的头对国王说：“我给你这个。拿去吧。”在危急中，素儿出面解围：“不是我叔叔的命，就是另一个人的命！宁可牺牲我的命吧。”她对国王说：“我跟你去。”场上只剩下了欧那尼与吕古梅，前者向自己的恩人表示：“我是属于你的，你有权利来杀死我。可是现在，你的侄女被人抢走了……我一定替你报仇，然后，我就把这条抵押给你的命，让你拿去杀了。”他把一支号角交给吕古梅，对他赌咒：“不管发生什么事情，不管在什么地方，不管在什么时候，只要你想着，我的死日已经到了，那末，就吹几声号角，一切都不用管，我总照办。”

第四幕，我们看到的是发生在查里曼大帝陵墓前的一场斗争。在这时，选举日耳曼皇帝的会议正在进行，卡洛在等待选举

结果。而反王党却在这里集会。欧那尼和吕古梅都参加了反王党。他们用抽签的办法决定由谁去刺杀卡洛。欧那尼抽中了。吕古梅要欧那尼转让出“杀死国王的权利”，为此，可以把素儿和那支索命的号角都还给他。但欧那尼严辞拒绝。他们正在举剑宣誓，忽然响起报告选举结果的炮声，刚刚继任日耳曼皇帝的卡洛从陵墓中走出来，用自己的威严镇住了他们。他的士兵蜂涌而出，使这伙反王党通通成了俘虏。然而，这位刚刚继位的日耳曼皇帝，却丢弃仇恨，宣布给欧那尼恢复简武安公爵的爵位，钦定他与素儿结婚，并亲手给他挂上金羊勋章。欧那尼抱住素儿，丢下短刀，激动地说：“我的仇恨，从此烟消云散。”这位沐浴皇恩的强盗情不自禁地问：“这一番神妙莫测的变化，全靠谁的功德呢!”当然，功德归于卡洛——刚刚继位的查理五世。于是，受恩者与众人一起欢呼：“查理五世万岁!”

如果说，卡洛由于继承日耳曼的帝位，忽然变得伟大而崇高了，那么，吕古梅却不像皇帝那样“宽宏大量，能够饶恕人家”。他心里燃烧着嫉妒的火种，手里拿着向欧那尼索命的号角。到第五幕，有情人终成眷属，欧那尼与素儿欢度新婚之夜。突然，索命的号角声响起来了，穿黑衣带着假面的吕古梅来到欧那尼面前，对他说：“吃毒药或是用刀杀，随便你自己挑选吧，两样我都带着。”尽管欧那尼要求缓期执行，素儿也跪在叔父面前苦苦哀求，但这位贵族却是心如铁石，坚持要发誓者履行誓言。于是，欧那尼决心下定：“我曾经答应了他，我得守信。”素儿抢先喝了毒药，把剩下的一半交给新郎，对他说：“我们比翼双飞，到那极乐世界去吧。”他们拥抱着死在台上。最后，索命者望着一对新婚夫妇的尸体，又向自己索命了：“啊，现在轮到我入地狱了!”他举刀自杀而死……

我不厌其烦地引述这些人物的行动，是为了说明：这些人物的行动，看起来都有点前后矛盾，甚至可以说是古怪荒诞；

可是,恰恰在这种矛盾、怪诞的行动中，表现了浪漫派戏剧在塑造人物形象方面的特点。

首先，这些人物的塑造充分体现了雨果强调的“对照”原则。

所谓“对照”，当然包含着人物之间的相互“对照”。通观全剧，大盗欧那尼、国王卡洛和贵族吕古梅彼此之间的“对照”十分鲜明。欧那尼与吕古梅：前者风华正茂，后者行将就木；前者“贫无立锥之地”，又到处被官方追捕，后者却是爵位显赫、富冠全城，享不尽的荣华富贵；前者豪爽、勇猛，后者却是自私、贪婪……还有欧那尼与卡洛：一个是江洋大盗，另一个则是王权在握；前者襟怀坦荡，后者则是偷鸡摸狗；前者灵魂高尚、正义在手，后者却是卑鄙肮脏、暴虐无道……剧作家把这样三个人物组织在一起，起到明暗对比、相互映衬的作用。正是在鲜明的“对照”中，把每个人物的特征衬托得更为醒目。当然，说到底，吕古梅和卡洛是为了“对照”欧那尼，就像两片乌云烘托出一轮明月。剧作家有意让素儿在三个人中间选择自己的丈夫，也正是加强了“对照”作用。请听素儿在第二幕对卡洛说的话：“半夜三更，强抢妇女，难道说，这就算是一个国王的德政吗？我那位强盗抵得过一百个像你这样的国王！老实说吧，如果老天爷讲公道，一个人出身的贵贱，都按着那个人的灵魂来规定，而且一个人地位的高低，都按着那个人的良心来分配，那末他才是一个国王，而你只是一个强盗罢了。”

所谓“对照”，也包含着每个人物的自我“对照”。如前所述，雨果认为，生活本身就是丑与美、粗俗和崇高、恶与善、黑暗与光明相互渗透、辩证统一的。他塑造人物形象，也遵循这种精神。剧中人物，特别是吕古梅和卡洛，都是由某些相互矛盾的品格构成的，这些相互矛盾的因素，在他们身上不仅同时并存，而且互相“对照”。这就使得他们的行动显现出矛盾、古怪的状况。例如，吕古梅本来是一个自私、贪婪的贵族，他年过六十，

自知是个“只配进棺材的老废物”，却强要年轻纯洁的侄女嫁给自己，将她的身心献给自己，陪伴着自己一直到死，而且要她“纵然没有爱情，表面上却做出爱他的样子”，还硬要说这才“是最神圣的工作，值得一切的赞美”。这真是自私得可恨，无赖得可笑。他嫉妒心重，“看到别人的美貌，温柔，青春，就觉得害怕，威胁”，因为这会使他“自惭形秽”。他对欧那尼的嫉妒，那更是双倍的。可是，就是这个自私、贪婪、嫉妒、冷酷的老废物，在第三幕，却忽然变成了把“荣誉”看得高于一切的长者，他为了维护家族的荣誉，宁愿丢掉自己的生命而保护那个情敌，他的言行竟然变得那样忘我、高贵，连憎恶他的欧那尼都由衷地颂赞：“天地之间，如果曾经有过一个尊贵的额角，伟大的良心，高尚的灵魂，那么，我的爵爷，那就是你的。”当欧那尼和素儿结婚的时候，他竟然不顾一对新婚夫妇的请求，就像夏洛克举刀对着安东尼奥的胸膛那样，逼使欧那尼立即执行誓约。他在第三幕曾经表现出来的忘我、高贵等等品格一扫而光，代之而来的又是冷酷、残忍；就像一个“从刀山地狱里逃走出来的恶鬼”。总之，自私、嫉妒、冷酷和荣誉、忘我、高贵，这些相互矛盾的品格汇合在一个老贵族的身上，使得丑恶与崇高彼此映衬，相得益彰。

至于那位卡洛王，更是如此。他刚刚知道自己的祖父日耳曼皇帝逝世的消息，却在黑夜里溜进素儿的住房，藏在壁橱里偷听人家的谈情说爱；第二天深夜，他又带着侍从，半夜三更，强抢妇女，俨然像个明火执仗的强盗；欧那尼放他逃走，他却带着人马四处追捕，甚至闯进贵族家里，向人家进行威胁恫吓，并抢走了素儿。这一系列行动，表明他是一个荒淫无耻、暴虐无道的国王。可是，到了第四幕，当他被选为日耳曼皇帝的时候，却“变成了另一个人”，他不仅对阴谋叛乱的保王党们施行大赦，对自己的世仇加情敌欧那尼更是恩重如山，表现出稀有的襟怀宏

大，伟大得“配得上做一个罗马皇帝”。总之，在他身上更是丑恶与崇高并存，两者互为“对照”。

很多人已经指出，卡洛在第四幕的“转变”过于突然，缺乏性格依据。其实，吕古梅在第三幕的表现，与前后的行动相比，似乎也不统一，同样可以说是缺少性格依据。不过，这种“不统一”的状况，恰恰是浪漫派剧作的一个特点，它并不像现实主义剧作那样强调性格发展的合情合理性，而是强调性格中某些矛盾因素的“对照”，以造成更强烈的效果。如果要讲“统一”的话，“统一性”就在于“对照”的总体效果上。就像画家的着色一样，浪漫派剧作家喜欢用效果强烈的对比色，从画面的某个局部看，不同的色彩之间缺少过渡，显得不和谐；然而，从总体上来看，却是对比强烈，构成五色缤纷的调子，又可以说是“统一”的、和谐的。

其次，这些人物的塑造体现了“个性特征”和“理想化”相互统一的原则。

雨果反对艺术创作上的“一般化”，强调个性特征。不过，浪漫派剧作家所说的“个性特征”，并不同于现实主义作家对人的“个性”的理解。后者认为，人物的个性应该是各种复杂因素完美地融合的统一体，就像实际生活中的“人”一样。而浪漫派作家所说的“个性特征”，指的是从人物复杂的性格中抽取出某一些显著的特征，用各种手法予以夸张、强调，造成强烈的效果。所谓把“个性特征”和“理想化”相互统一，也正是指的这种创作特点。欧那尼虽然被剥夺爵位，沦为强盗，一贫如洗，却独得素儿的爱情。她对他说：

我为什么要这样一个劲儿的跟着你呢？呵，我可说不出来……

不过，她并非真的说不出来。在第二幕，当国王要抢占她的时候，她慷慨陈词，颂赞欧那尼比这个国王的灵魂要高尚得多，他才是真正的“国王”。在第三幕，她又对欧那尼说：

> 你是我的狮子，又豪爽，又雄壮。

不过，这些话，都是一个痴迷的恋人在热情冲动时的颂词，或许不足为凭。恪守“信义”，是欧那尼在生死关头表现出来的基本品格，也是支撑这个形象的一根主要的支柱。雨果为了突出表现他所具有的这种品格，从各方面进行渲染烘托。正像他自己所说的，过去他是“一个罪犯，出没在黑夜荒山之中，满身写着报仇两个大字”。他所有的财富就是“不幸”和“到处受人咒骂”。忽然，他获得了自由、爱人，加上爵位和勋章。在他周围“都是快乐、迷恋、爱情”。就在沉醉于新婚之夜的幸福之中时，魔鬼送来了索命符。假如他要去履行自己立过的誓言，那就得付出刚刚获得的一切，还要加上自己的生命。他为此矛盾重重，决心难下，甚至挣扎着反抗索命者的要求。可是，当吕古梅一谈到“信义”二字，他的决心就下定了：

> 吕　啊，没有什么，不过是个不讲信义、违背誓言的叛徒罢了！
> 欧　公爵！
> 吕　那么好了，既然西班牙贵族子弟拿罚誓开玩笑，我也没有什么话可说，再会了。（他举足欲行。）
> 欧　不要走！
> 吕　那么……
> 欧　啊，你这没有心肝的老头儿？（举瓶）刚要走到天堂门口，就这样缩回来了吗？

素儿声泪俱下地劝他不要去理睬那个誓言。可是，他却决心继续向“天堂”走去：

欧　……难道你愿意我变成一个不讲信义，而且不管我到什么地方去，额角上总是写着“叛逆”两个大字吗？请你可怜我，把那毒药还给我吧……

他和她双双死去了，就像罗密欧和朱丽叶在墓穴里所作的那样。罗密欧与朱丽叶的死，所换得的是两个相互仇杀的家族的和好——爱情战胜了封建仇杀。可是，欧那尼抛弃了那一切，同他心爱的素儿一起死去，所换得的只是那两个字：“信义”。真可谓是：爱情荣华皆抛去，只留“信义”在人间！

至于素儿，她的全部行动都只是表现一种品格：对爱情的忠贞。出于这种品格，她不理睬吕古梅的荣华富贵，视国王许诺的王妃、王后等等桂冠为粪土，只爱一个大盗，情愿跟他“平分那一块裹尸布”，“一步也不离开”他。如今，她既得到了爱情，又得到了公爵夫人的封号。可是，她又面临了更严酷的考验。于是，她为了爱情，抢先喝下半瓶毒药，把另一半留给自己的丈夫：

素　不要为我难受，你的一份，我给你留下了。

欧　（取瓶）啊，天哪！

素　你决不会像这样的给我留一份。你没有妻子一样诚心。你不像我们吕家姑娘一样知道怎样去爱……

在她生命的最后一刻，还是沉湎在爱情的天国之中。

从这两个人物可以看出，雨果善于把人物置于一种非常尖锐

的特殊情境之中，集中展示他某一种品格。在《欧那尼》中，情境并不那么真实可信，但却起着聚光镜和放大镜的作用。人物进入这样的情境，就能把其特有的品格充分展现出来，就像在聚光镜和放大镜下面显得焦点集中，格外醒目。也正因为如此，就使得这些人物具有理想化的色彩。

吕古梅和卡洛的形象，也具有这种特点。在第三幕，吕古梅所处的情境也异常尖锐：他刚刚发现那不速之客是自己的情敌，又知道了国王带着全部卫队来捉拿这位客人；他把情敌藏进密室，国王则危言相逼："把他的脑袋交出来吧，要不然，你替他，交出你的脑袋。"就在这生死攸关的考验下，他却把自私、嫉妒丢到一边，表现出把荣誉看得高于一切的品格。在第四幕，卡洛又面临同样尖锐的情境：他刚刚听到宣布自己继承帝位的炮声，就面对一伙阴谋刺杀自己的反王党，他本来可以轻而易举地把他们全部送上绞架。可是，他却表现出少有的"宽宏大量"，用恩宠去酬谢仇敌，化干戈为玉帛。在这些地方，特殊的情境同样起着聚光镜和放大镜的作用，把人物的一种品格（吕古梅的"荣誉"，卡洛的"伟大"）表现得十分突出。

其三，在这个剧本中，雨果善于让他的人物通过大段的独白直抒内心的激情。

雨果认为，剧本应该"通过独白和旁白刻划内在的心理"。让人物通过独白直接抒发内心的激情，是浪漫派戏剧常用的手法。在《欧那尼》中，几个主要人物都各有大段的独白。其中以卡洛王在第四幕的独白最为突出。这段独白洋洋洒洒，在中文译本中约有一千六百多字。在这里，等待宣布当选信号的卡洛，面对日耳曼皇帝的陵墓，思绪万千，野心勃勃，对即将到手的王权却又是感慨万端。他一会儿读到"教皇和皇帝"，对此垂涎三尺：

……教皇和皇帝两人，一个从事解救，一个专门打击。一个是真理，一个是武力。他们每一个人，本身就是法律。这两位至尊，平分天下，一个披紫袍，一个穿白衣，当他们走到圣殿的时候，那些眼花缭乱的世间群众，看着这上帝的一对双生子，教皇和皇帝，无不心惊胆战。皇帝呀！啊，居然这样伟大！

……我听到一种声音在告诉我：时候到了，时候到了，现在正是时候。天呀，但愿能够这样就好！立刻登峰造极，惟我独尊，作一个人间的支柱。坐在顶上，往下一看，只见多少国家，挨次排列，多少国王，等着来抹去脚下的灰尘。国王之下，又有封建贵族，公侯伯爵，主教僧正，各族酋长，士兵雇员，还有各色人等；在那深渊的底下，便是平民百姓，人山人海，熙熙攘攘，哭笑叫喊，闹成一片……

不过，这位垂涎帝位的国王，似乎还是清醒的。他毕竟没有忘记“平民百姓”，因为他忽然又想到了帝位的安危：

……平民百姓真像一片汪洋，投下一块石头，便可波动整个海洋。这海洋的力量真大，可以吞没王位，冲破坟墓……如果细心看一看这人民所形成的大海洋，就可以看见在海洋深处的帝国，究竟是个什么东西！多少伟大的船只，曾经被这海洋的波浪，打得粉身碎骨，如今连一点踪迹都没有了！

于是，他跪在陵墓前，向查理曼大帝的亡灵求助：

……请您从这坟墓的深处，赐给我雄伟的力量吧。让我真正伟大……

……请您教我征服四方的秘诀，统治一切的妙计；再请您告诉我，如果要想成功，恩德好呢，还是威严好。

于是，他走进了陵墓。当他再走出陵墓的时候，已经继承帝位，他也真的“伟大”了。像这样的独白，确实照亮了人物的内心。不过，与其说它是人物在特定情境中内心活动的流露，倒不如说是雨果在借卡洛之口抒发自己对帝位的观念。因为，卡洛已经知道这里是反王党集会的地方，他却独自留下来，大讲继承帝位的感受，似乎不大合乎情理；而且，他独白的内容，又不大符合在前三幕所表现出来的性格的基调。可是，不管怎么样，这段独白本身确实是淋漓尽致、激情洋溢。

《欧那尼》在塑造人物形象方面的上述特点，究竟是好是坏，很难用一句话做出绝对的结论。我觉得，这些特点，既是浪漫派戏剧的长处，也是它的短处。它的长处是：人物性格特征突出，色调鲜明，对比强烈，而且在很多地方更是激情外溢；它的短处是：人物性格比较单薄，远不像成功的现实主义戏剧中那样丰满复杂、真实生动。我还感到，法国是古典主义戏剧影响深重的国家，雨果本人也曾受到古典主义的影响；尽管《欧那尼》是同古典主义斗争的成果，但是，它作为浪漫派初期的代表作，在人物性格塑造上并没有完全突破古典主义的束缚。至少，从只着重突出人物某一种性格特征这一点来看，它并没离开古典主义很远。两者都有类型化的弊病。当然，比起欧那尼和素儿来，卡洛和吕古梅的形象要复杂一些。比古典主义的类型人物多少有些突破。我们看到，雨果在以后的创作中，特别是在他的某些小说中，已经逐步摆脱了这种束缚，向现实主义迈进了。

三、“曲折离奇”的情节

假如说，《欧那尼》在人物塑造上，仍然可以看到古典主义的影响；那么，它在情节结构上，则大大突破了古典主义的陈规。

其一，雨果在《欧那尼》的创作中，已经完全否定了古典主义关于“时间一律”和“地点一律”的法规。全剧五幕，第一幕是西班牙亚拉岗首府萨拉哥萨素儿的卧室，第二幕是同一城市的广场，第三幕是亚拉岗山区吕古梅的城堡，第四幕的场景则跨越国境到了普鲁士的夏倍尔，第五幕又回到萨拉哥萨，不过，已经是简武安公爵府邸的阳台。至于剧情进展的时间，更远远超出了“时间一律”的范围。无疑，在时间、空间上的突破，解放了剧作家的手笔，使他在处理情节上有了更大的自由。当然，这种突破并非只是浪漫派戏剧的特点，所谓“突破”，只是与古典主义相比较而言。

其二，雨果在第一幕让国王乔装混进素儿的房间又藏在壁橱里偷听别人谈情说爱；在第二幕又让他在黑夜里冒充别人强抢素儿……这些，在古典主义的理论中却被认为是大逆不道的。但是，雨果却把这类行动直接展现在观众面前，脱去这位国王高贵的外衣，使他变成一个鼠盗狗偷之辈，以收讽刺之效。难怪当这类情节出现在舞台上的时候，那些古典主义的维护者们要提出抗议了。

其三，他一反古典主义的清规戒律，把服毒自杀，举剑自刎等等场面都直接搬上舞台，以增强悲剧的感情力量。

其四，雨果处理情节结构，到处运用“激变”、“突转”等等手法，造成情节发展大幅度的起伏跌宕，以收曲折离奇之效。

为了这一点，他甚至不惜牺牲情节结构的自然性和合理性。通观全剧，每一幕都可以看到离奇曲折、异峰突起的情节转迭。

在第一幕，欧那尼和素儿正在倾诉爱情，突然，国王走出壁橱，一对情敌在相互隐瞒身份的情况下挥剑决斗。突然，吕古梅回来了，三个情敌邂逅相逢，即将爆发一场更激烈的冲突。突然，国王揭开伪装，显出真相，并把欧那尼认作自己的跟班，一场风波竟然平息了。

在第二幕，国王又冒充欧那尼把素儿骗到街上，素儿抢过短刀，以死相拒。突然，欧那尼出场，仇人相见，一场决斗在所不免。突然，这个强盗又改变主意，竟放仇人逃走。本来，欧那尼可以和素儿顺利地远走他乡，突然，他又改变了主意。

在第三幕、第四幕，像这类的"突然"就更多了。

到了第五幕，一对恋人正沉醉在新婚的幸福之夜，又是一个"突然"。

我所以一连写了这许多"突然"，因为，在剧本中到处可以看到它的魔力。

一个接一个的突然性的转捩，不仅可以造成情节发展的起伏跌宕，而且可以形成感情的大起大落。可以说，这是"对照"原则在情节结构上的体现。例如，在第五幕，我们先看到的是一个抒情的场面，在这里，雨果把一对新婚夫妇推上了幸福的顶峰：

欧　我已经脱胎换骨……在我觉得，所有一切都是快乐、迷恋、爱情。他们又把高塔、碉堡、羽冠，还有卡斯梯尔会议席上的座位，一齐还给了我。最后来了一位低着头红着脸的素儿小姐……往事烟消云散，我要重新开始我的生活……你就是我的一切快乐！

素　……你没有看见，我快乐得要流眼泪了吗？来，看这幽美的夜景。（她走向栏杆）我的公爵，只待一会儿，我换口气，来瞧一瞧这夜景吧。一切都休息了，火炬灭了，音乐停了。只剩下良夜陪伴着我们。十全十美，真是幸福极了……

突然，黑暗中响起一声号角。他和她一下子从幸福的峰顶跌进了苦难的深渊。有了那个抒情的幸福场面的“对照”，就更能加重那瓶毒药的力量，使突转后的悲剧场面更能震撼人心。在情节的起伏跌宕中间，欢乐与痛苦，幸福与死亡相互对照，造成强烈的艺术效果。

四、巴尔扎克的批评

在法国，以雨果为代表的浪漫派戏剧，是受到巴尔扎克支持的。《欧那尼》一剧的演出，宣布浪漫派戏剧的胜利。可是，没过多久，巴尔扎克却发表了《〈欧那尼〉或者卡斯提的荣誉》一文[①]，对剧本提出尖刻的批评。很多人认为，巴尔扎克的这篇文章，虽然是在批评雨果的一个剧本，但却表现出现实主义与浪漫主义在创作上的分歧。这当然是有道理的。

在这篇文章里，巴尔扎克批评《欧那尼》中不必要的台词过多，而缺少动作。他认为，像第二幕中欧那尼和素儿在国王走后，“坐在一块石头上，说些情话、不合时宜的话”，“作为民歌，未尝不好”，但在舞台却显得没有必要，因为这里缺少动

① 见《文艺理论译丛》1957年第2期。下面关于巴尔扎克批评《欧那尼》的观点，均引自此文。

作。像第三幕开头吕古梅与素儿之间的一场戏，也是如此：“这场戏最大的缺点就是可以删掉，缩成四行诗，戏也不会受伤。”巴尔扎克指出，古典主义戏剧的弱点之一，是“常犯语言代替动作的错误”，雨果的剧本未能避免这种错误。我觉得，他的批评是中肯的。由于强调用语言（台词）“刻划内在的心理”，而造成“语言代替动作的错误”，是浪漫派戏剧的弱点。

除此以外，这位现实主义作家对《欧那尼》的批评，基本精神则可以概括为三个字：不真实。在他看来，剧本中违反真实性的地方，到处都有，这种毛病不仅表现在人物塑造上、情节处理上，也表现在很多细节的处理上。

先谈人物。巴尔扎克指出，这部剧作“性格虚假，人物的行为违反常识”。他甚至认为，前面谈到的四个主要人物，都是如此。

对于卡洛，他认为雨果对这个历史人物的灵魂，并未“有过缜密的研究”，因而使这个人物没有特点，“他可以把自己叫做路易十四或者路易十五”。这就是说，雨果并没有忠实于历史的真实，没有写出这个历史人物所有的性格，而是把自己的“王权公式”强加给剧中人物，把它变成了主观观念的化身。

对于素儿：“她的性格并不突出。她爱欧那尼，但是她的爱与所有的爱相仿。她从第一幕到末一场，说来说去，只要她亲爱的强盗，可是不知道迈前一步……”也就是，她只是一个“爱”的化身，既没有个性，也没有性格的发展。

对于欧那尼，他认为也是一个“没有性格的男子”，而且，他的行动也缺少合理性：“拾起仇恨，抛去仇恨，像一件衣服”。巴尔扎克的这种批评是有根据的。欧那尼在第一幕的结尾处有一段独白：

> ……那些朝廷里的衮衮诸公，他们所求的不过是些

> 空洞的爵位，发光的玩具，还有那挂在颈子上的金羊勋章，而我呢，可不是这种傻子。我所要的，却不是什么虚无缥缈的恩典，而是提起钢刀，杀进你的胸膛，挖出你的灵魂，来喝你的鲜血……

巴尔扎克指出，从这段独白来看，欧那尼完全像“一个19世纪的年轻人，一个批评绶章和颈间挂着金羊勋章的理权派”。可是，他在第四幕却“拜领了查理五世的恩给、赠礼、饰物”。确实，他在这里把仇人恩赐他的“空洞的爵位”、“金羊勋章”通通接受下来，同时却把复仇的“钢刀”丢在尘埃。巴尔扎克指出，这前后不一的言行不合乎逻辑，至少是没有足够的准备。

在巴尔扎克看来，吕古梅这个人物犯有同样的逻辑上的错误：他在第一幕的表现是要独占自己的侄女，而且嫉妒心重，可是在第二幕，当欧那尼和卡洛在他府前广场为素儿闹得满城风雨的时候，他却毫无所知。巴尔扎克指责说：他“睡着的时候，应该醒来才是”。在后面几幕里，他的行为也是前后不一，转捩突然，不合逻辑：“以他的爱情作价，买进一个人的性命（第三幕），随而又以行刺作价，把它卖掉（第四幕），最后幸福弄不到手，就用下流手段出气（第五幕）”。

无疑，巴尔扎克列举的这些现象，在剧本中都是存在的。我们在前面已经说过，这些现象正是表明了这部浪漫派剧作在塑造人物形象方面的特点。问题在于，这些特点恰恰是同巴尔扎克的现实主义创作原则相对立的。我们自然可以从已经谈过的莎士比亚和即将介绍的易卜生的剧作中，看到现实主义在人物形象塑造方面所遵循的原则。不过，我们可以再重复一句：上述现象既可以说是《欧那尼》的致命伤，也可以说是它不同于现实主义剧作的特点。

再谈对细节的处理。巴尔扎克从《欧那尼》中找到了很多

细节不真实的弊病。例如，在第一幕中，卡洛竟然当着一个生人的面和吕古梅讨论宫廷大事；在第二幕，那些忠心的贵族和侍从竟然把国王一个人留在广场上，使他陷入强盗的包围之中；在第四幕，那群策划谋杀卡洛行动的反对党，在秘密集会，商讨谋杀计划、高声宣誓的时候，竟然毫无警戒，以至于被国王的卫队轻易包围缴械；等等。这些都是不合情理的。甚至于，巴尔扎克连卡洛的"听觉"都发生怀疑。他指出，卡洛在第一幕中，藏在壁橱里，而欧那尼和素儿就在邻近壁橱的地方高声谈情说爱，卡洛竟然没有听见；可是，在第四幕，卡洛"隔着查理大帝陵墓的墙壁或大理石，居然听见了阴谋家们在宽阔地道低声说话，不但一字不遗，而且相当容易"。巴尔扎克甚至对这种细节失真的弊病进行尖刻的嘲讽："科学院不久就要写一篇漂亮论文，研究查理五世的耳朵了，我们等着吧。"

现实主义艺术的特点之一，是强调细节的真实。而浪漫派剧作则不重于此，往往忽略。我们说过，这派作家为了求得场面的强烈效果，求得情节发展的曲折离奇，常常宁愿牺牲细节的真实性。如果按照现实主义的原则来检验《欧那尼》，类似的失真之处比比皆是。

在浪漫派戏剧盛行欧洲的同时，现实主义戏剧也在萌芽生长起来。不久，现实主义戏剧已经在欧洲很多国家成熟起来，形成戏剧发展史上的一个最重要的流派。易卜生，是现实主义戏剧发展成熟的代表人物。

易卜生的社会问题剧《玩偶之家》

一、易卜生和社会问题剧

恩格斯在1890年曾经写过："挪威在最近二十年中所出现的文学繁荣，在这一时期，除了俄国以外没有一个国家能与之媲美。"① 在挪威文学繁荣的这段历史时间内，易卜生的戏剧创作居于十分重要的地位。

亨利克·易卜生于1828年生于挪威一个海滨小城斯基恩，在1906年逝世。他父亲是个商人，在易卜生八岁的时候，已经宣告破产。因此，他在十五岁就不得不离家独立谋生，到格利姆斯达的一家药店里当学徒。他一面从事繁忙的劳动，一面发奋读书，学习写诗。在1848年，欧洲各国掀起了轰轰烈烈的革命运动。这股革命的潮流冲击和影响了挪威，也激起了易卜生的政治热情。他在这股潮流的影响下，和朋友们一起集会，发表演说，反对帝制，颂扬共和制度。他正是在这样的时代里，开始了戏剧创作。他的第一部剧作《凯替来恩》，把一个被历史家称为"叛徒"的历史人物，塑造成富有反抗精神、为自由而斗争的理想

① 见恩格斯给恩斯特的信

人物。1850年，易卜生为了升学来到挪威首都克里斯替阿尼遏（现名奥斯陆），大学没有考取，结果搞得生活无着。可是，他却在这里结识了很多进步的朋友，并加入了由社会主义者领导的工人运动，参加秘密集会，为该组织领导的刊物撰写文章。1851年，在卑尔根建立第一所挪威剧院，易卜生受聘为该院编写剧本。1857年，他又被聘为首都“挪威剧院”的经理。在这段时间内，挪威受丹麦文化的统治，易卜生和他的朋友们为建立挪威的民族戏剧坚持不懈地工作。可是，他写的某些剧本（如1862年写的《爱情的喜剧》）不仅不能上演，连本人也受到歧视。由于对挪威政局的不满和精神上的苦闷，他于1864年离开挪威侨居罗马。在1866年到1867年，他连续写出了诗剧《布朗德》和《培尔·金特》，奠定了他在欧洲文坛上的地位。

易卜生一生共写了二十多部剧作。其中影响最大的是《社会支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》和《人民公敌》等几部现实主义的剧作。这几部剧作一般都被称之为“社会问题剧”，可以看作是易卜生的代表作。

所谓“社会问题剧”，一般是指为易卜生所开创的一种新的戏剧种类。从戏剧体裁的一般划分来说，它属于正剧。但是，它更重于反映现实生活中的社会矛盾，着重于提出、揭示尖锐的社会问题，批评社会，针砭时弊。这种批判精神在上述四部剧作中表现得非常突出。

在《社会支柱》（1877年）中，易卜生撕破了资产阶级高贵体面的外衣，揭开了以博尼克为代表的所谓“社会支柱”的假面具，暴露出他们丑恶的灵魂。在这个剧本中，他鲜明地提出一个社会问题：以这批腐朽人物作为支柱的社会是可悲的，只有“真理的精神和自由的精神才是社会的支柱”。

在《群鬼》（1881年）中，阿尔文太太有一个荒淫无度的丈夫，在他活着的时候，她离家出走去找曼德牧师，后者却劝她

回家去“服从义务遵守本分”，她回去了，忍气吞声地陪伴着无可救药的丈夫过日子。在丈夫死后，她用他的产业修建孤儿院，为的是挽回丈夫的名声。一生的遭遇促使她思索了很多问题。她对曼德牧师倾诉了自己思索的问题：

> 我几乎觉得咱们都是鬼，曼德牧师。不但咱们从祖宗手里承受下来的东西在咱们身上又出现，并且各式各样陈旧腐朽的思想和信仰也在咱们心里作怪。那些老东西早已失去力量，可是还是死缠着咱们不放手。我只要拿起一张报纸，就好像看见字的夹缝里有鬼在乱爬。世界上一定到处都是鬼，像河里的沙粒儿那么多。咱们都怕看到光明。

> 我本来只想解开一个疙瘩，谁知道一个疙瘩解开了，整块儿东西就全部松开了。我这才明白这套东西是机器缝的。

在这里，易卜生把批判的锋芒指向资本主义社会的宗教、道德、法律等等问题。正是因为如此，《群鬼》上演之后，遇到攻击、谩骂，易卜生也几乎成了“人民公敌”。

《人民公敌》（1882 年）是继《群鬼》之后的又一部社会问题剧。有人说，易卜生写这部剧作，是对那些攻击《群鬼》的人们的反击。在剧本中，主人公斯多克芒是一个滨海小城浴场的医官，他发现浴场严重污染而有害游客健康的情况，决心揭发这种情况，并建议关闭浴场进行修整。为此，他却卷进了政党之间的矛盾中去。起初，代表中小资产阶级的“多数派”利用这件事同以市长为代表的当政派官僚集团进行角斗，后来，这些党派为了共同的利益又相互勾结，一起反对斯多克芒。可是，他却以

不屈不挠的精神孤身苦斗，勇敢地向这帮人宣战：

> ……靠着欺骗过日子的人都应该像害虫似的消灭干净！照你们这样干下去，全国都会中毒，总有一天国家也会灭亡。要是真有那么一天的话，我老实不客气说：国家灭亡，人民灭亡，都是活该！

于是，他被宣布为“人民公敌”，并被解除浴场医官的职务。最后，他只得对着自己的老婆孩子倾诉自己“发现”的真理：“世界上最有力量的人是最孤立的人！”易卜生通过主人公的遭遇诱导我们去思索：真正的“人民公敌”当然不是斯多克芒，而是以市长为代表的官僚集团以及那些自命为“多数派”的政客们！

易卜生的这些剧本，在戏剧史上具有重要的地位。易卜生传统的直接继承者肖伯纳说过：“只有在问题剧中才含有真正的戏剧，因为戏剧不只是自然的照相，它是人的意志和他的环境间的冲突的讽喻式的表现。”① 上述剧作所以具有重大的价值，主要原因在于：剧作家敢于反映在资本主义世界中人们同社会环境的对立，并通过这种对抗性的矛盾冲突，反映了这个社会的弊病，揭露出重大的社会问题。当然，易卜生作为 19 世纪的现实主义剧作家，他揭露社会问题的深刻性也有很大的局限。他不能从那个社会的制度上去寻找一切弊病的根源，而是只着眼于从家庭、道德、习俗等等角度去提出问题。正像劳逊所指出的：“易卜生的人物为求取完整而斗争；但是他们的斗争是伦理的，而不是社会的，他们反抗的是习俗，但不是产生习俗的社会条件。”② 不

① 见肖伯纳：《华伦夫人的职业》的序言。

② 见劳逊：《戏剧与电影的编剧理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社 1978 年版。

过，尽管如此，易卜生的“社会问题剧”很值得我们研究，他开创的戏剧创作的传统需要我们继承和发扬。

在易卜生的“社会问题剧”中，最成功的当然是《玩偶之家》（1879）。我们从这个剧本中可以更全面地看到易卜生式“社会问题剧”的创作特色，可以从中学习到这类剧作在创作技巧方面的丰富经验。

二、“讨论部分”与情境、悬念的处理

在19世纪末叶，易卜生的剧本在英国上演以后，曾经遭受到批评家们的攻击。肖伯纳在1891年写了《易卜生主义的精华》一书，为易卜生进行辩护，并详细阐明了“社会问题剧”的创作特点。他说：

> 在过去所谓“工致”剧本里，第一幕是展示剧情，第二幕是布局设境，第三幕是解开纠纷。现在的次序是：展示，布局，讨论；并且讨论部分是对于剧作者的考验。批评家反对这种安排，但是他们反对只是白费力气。他们说，讨论是没有戏剧性的东西，还说，艺术不应该说教。对于这种说法，剧作家和观众完全不加理睬。易卜生《玩偶之家》里的讨论部分吸住了整个欧洲，并且严肃的剧作者现在承认，剧本的讨论部分不但是对于他有没有最高能力的主要考验，并且是他的剧本兴趣的真正中心……
>
> 所谓有兴趣的剧本只能是这样一个剧本，这个剧本能够提出并且试探讨论对于观众有切身关系的品性和行

为问题。观众看了这种剧本之后觉得不是空手回家。他们不但觉得票钱没有白花，并且觉得得到的东西是一种永久的收获……

《玩偶之家》中的“讨论部分”，指的是该剧第三幕的后一半：娜拉换好家常衣服从里屋走出来，对海尔茂说：“托伐，坐下，咱们有好些话要谈一谈。”“托伐，咱们必须把总帐算一算。”于是，她和自己的丈夫“讨论”了夫妻关系问题，“讨论”了她“对丈夫对儿女的责任”问题：

海尔茂　……你的最神圣的责任是你对丈夫和儿女的责任。
娜　拉　我还有别的同样神圣的责任。
海尔茂　没有的事！你说的是什么责任？
娜　拉　我说的是我对自己的责任。
海尔茂　别的不用说，首先你是一个老婆，一个母亲。
娜　拉　这些话现在我都不信了。现在我只信，首先我是一个人。跟你一样的一个人。托伐，我知道大多数人赞成你的话，并且书本里也是这样说。可是从今以后我不能一味相信大多数人说的话，也不能一味相信书本里说的话。什么事我都要用自己脑子想一想，把事情的道理弄明白。

继而，他们又讨论到有关宗教的问题：

海尔茂　……难道你不信仰宗教？
娜　拉　托伐，不瞒你说，我真不知道宗教是什么。

海尔茂　你这话怎么讲？

娜　拉　除了行坚信礼的时候牧师对我说的那套话，我什么都不知道。牧师告诉过我，宗教是这个，宗教是那个。等我离开这儿一个人过日子的时候，我也要把宗教问题仔细想一想。我要仔细想一想牧师告诉我的话究竟对不对，对我合用不合用。

甚至，他们讨论的范围已经扩展到法律和社会：

娜　拉　……我也听说，国家的法律跟我心里想的不一样，可是我不信那些法律是正确的。父亲病得快死了，法律不允许女儿给他省烦恼。丈夫病得快死了，法律不允许老婆想法子救他的性命！我不信世界上有这种不讲理的法律。

海尔茂　你说这些话像个小孩子。你不了解咱们的社会。

娜　拉　我真不了解。现在我要去学习。我一定要弄清楚，究竟是社会正确，还是我正确。

认真读过这部剧作就不难发现，这个“讨论部分”确实是全剧“兴趣的中心”。一般认为，这部剧作最有力量的是它的结尾：娜拉离家出走了。“楼下砰的一响传来关大门的声音”。有人称它为“历史性的碰门声”（劳逊），有人甚至说：“在她身后发出的碰门声比滑铁卢或色当的炮声还更有力量。”（肖伯纳）娜拉离家出走，意味着对“玩偶家庭”的否定，意味着思想上的觉醒和行动上的决裂。可是，假如没有在她出走前的“讨论部分”，出走本身的意义也就不会这样深刻。我们当然可以感受

到，这个“讨论部分”寄寓了作家写这个剧本的基本意图，也正是他要观众去思索、回味的内容。据说，易卜生有一个主张：他在剧本中只是提出社会问题，并不想对这些问题作出明确的回答，而是希望观众看完戏以后带着这些问题回家去讨论。那么，我们可以说，易卜生希望观众继续讨论的也正是这些内容。

在剧本中“提出并且试探讨论对于观众有切身关系的品性和行为问题”，确实是易卜生或社会问题剧的一个显著特点。我们在《社会支柱》、《群鬼》和《人民公敌》等等剧作中，同样可以看到这类的“讨论部分”。当然，19 世纪英国的某些评论家们企图用“讨论是没有戏剧性的”、“艺术不应该说教”等等抽象的原则作为否定易卜生的根据，是不正确的。但是，剧作家们却不能回避如下的问题：怎样使“讨论部分”具有“戏剧性”？假如把剧本中的“讨论部分”理解为剧中人物针对某些问题进行论争的话；那么，并不是所有“争论问题”的场面都是有“戏剧性”的。劳逊说过：“一场争辩并不是一个动作，无论参与者是如何地有意识或出于自愿。”别林斯基也说过：“如果两个人争吵一件什么事情，这里不但没有戏剧，并且也没有戏剧因素。”他们的观点所以是正确的，因为我们可以在很多剧本中找到证据。在当代的某些“社会问题剧”中，可以看到不少这种“争论问题”的场面，而且人物争论的“问题”甚至是重大的、有现实意义的；但是，这类场面却常常显得枯燥无味，不能激起观众的兴趣。其实，肖伯纳在阐述易卜生的剧作经验时，也没有回避这个问题。他指出，易卜生剧作的技巧就在于，他能够“把戏剧和讨论实际上合而为一”。这句话的意思是说：易卜生的剧作成就，不仅仅在于把“讨论部分”作为“兴趣的中心”，更重要的是，他善于把“讨论部分”戏剧化。

我们从《玩偶之家》中可以看到，易卜生对“讨论部分”的处理，不仅能发人深思，具有艺术的说服力，而且充满了戏剧

性。在这方面，至少有如下几条经验很值得我们学习借鉴：情境的安排，悬念的处理和对人物性格的把握。

首先，易卜生把“讨论部分”戏剧化一个重要的技巧是：他善于为剧中人物讨论问题的场面安排真实、尖锐的情境。

在剧本中，情境是十分重要的。它是推动人物产生特有行动的条件，是使剧中人物显现本来面目的机缘。戏剧是动作的艺术，因为它展示人物性格的基本手段是动作，剧作家必须通过人物自身的动作去展示其本来的面目。情境的重要性也恰恰在于，剧作家只有把人物置于各种各样的情境中，才能够促使它们产生各种各样的动作，以表现自己的面目。因此，有人把舞台看作是测定人们在特定情境中的行为的实验室，认为剧作家处理的课题就是“假如一个人的处境是这样的，他（或她）会怎么样呢?”所谓“情境”，包括人物所处的环境、所遇到的情况以及面临的关系，等等；它对人物的行动起着推动作用和制约作用。那么，剧作家要让剧中人物“讨论”某些问题，他就应该为这样的场面安排尖锐的情境，造成“势在必发”的条件，使“讨论”成为人物在特定情境中必然会有的动作，这样的“讨论部分”才会具有戏剧性。

在《玩偶之家》的第一幕，柯洛克斯泰为了保住自己在银行里的职务，向娜拉提起八年前签署的那张借据，并且告诉她：假如她不说服丈夫改变解雇的决定，就要公布这张借据，后果将不堪设想。这个突然发生的情况，使娜拉和海尔茂的夫妻关系面临一场严峻的考验。易卜生在剧本的开端部分，安排了这样尖锐的情境，用以推动娜拉和海尔茂都不断采取行动充分表现自己，从而撕破了遮盖夫妻关系的面纱，使之显出真相。在第二幕和第三幕，又接连发生了一些新的情况：娜拉想劝告丈夫收回解雇柯洛克斯泰的决定，他却根本不顾妻子的意愿，把解雇通知书立即发了出去；柯洛克斯泰继续威胁娜拉，并把给海尔茂的信投入信

箱，在信里揭露了有关借据的真情；娜拉幻想着会出现“奇迹”——丈夫知道了借据真情后会替自己承担责任，她不愿意发生这种后果，决定自杀；海尔茂看到信以后，给予娜拉的只是一顿无情的斥责，他并不想为她“牺牲一切”；紧接着，柯洛克斯泰又把借据寄还给娜拉……这些陆续发生的情况，改变了娜拉与丈夫之间的关系：遮盖夫妻关系真相的那块面纱被揭开了，娜拉已经不可能再像大幕刚刚打开时那样生活下去了。不断发生的情况，夫妻关系真相的揭开，迫使娜拉面临着人生道路的抉择。在这种尖锐的情境中，她对丈夫说出“咱们必须把总帐算一算”，并把压在心底的话语倾吐出来，向他提出那么多尖锐的问题，这一切就显得自然，显得合情合理。

情境，不仅对剧中人物的行动具有推动作用和制约作用，而且是观众和剧中人物产生共鸣的媒介。假如剧作家要让剧中人物“讨论”问题，他当然要竭力让观众对这些问题发生兴趣，并能理解它，可是，剧本却不同于论文。理论家在论文中讨论某些问题，依靠充分的论据、严密的逻辑和鲜明的观点从理性上说服读者。剧本中的“讨论部分”，也需要对观众具有说服力，但它所需要的却是艺术的说服力。剧作家的才力在于能够唤起观众的“体验”：让观众“设身处境”地去体验剧中人物的思想和感情，从而对他（或她）的言行发生共鸣。所谓“设身处境”，指的是：让观众了解剧中人物及其所处的情境，这样，就能去体验人物在特定情境中的思想和感情，去体验她（或他）的行动的真正意义。人们常说：“要让观众进戏。”所谓“进戏”，也正是同剧中人物一起进入“情境”。只有当观众了解了情境的各种因素，并相信它是真实的，才能唤起“设身处境”的体验。观众是复杂的。他们身分不同、经历不同，各有不同的政治见解和伦理观念，因此，对于剧中人物“讨论”的问题，可能抱有不同的态度。剧作家不能强迫他们从理性上完全接受娜拉提出的问

题。易卜生所追求的正是艺术的说服力。他为自己的主人公安排了一个特殊的情境，它是那样的具体而真实；当娜拉面临这个情境时，她的每一个行动又是那样合情合理。具体、真实的情境，人物在情境中合情合理的行动，就构成了具有说服力的艺术的逻辑。不管观众抱有什么样的伦理观念，只要艺术鉴赏力是正常的，就不能不相信娜拉所处的情境，并跟随她进入那个情境，经历一番“设身处境”的体验，从中深切地感受到：柯洛克斯泰给予她的打击是多么沉重，而丈夫给予她的打击又是多么难以忍受！她在八年前向柯洛克斯泰借钱是为了给自己的丈夫治病，她冒用父亲的签名是因为妇女连签立借据的权利都被剥夺了，可是，现在她却要承担由这件往事引起的严重后果；她被债权人的要挟吓得手足失措，她幻想着会出现一个“奇迹”，却又不愿意它真的出现，已经准备好为此付出自己的生命；她过去签立借据是为了丈夫，如今准备自杀也是为了不让他替自己承担责任，然而，当丈夫知道真情时，却不仅不去抚慰她受伤的心灵，反而用一支支利箭加深她的创伤。忽然，借据寄回来了，当丈夫感到危机已经过去并为自己庆幸的时候，她又怎么能去弥合夫妻之间的裂痕回到那个已被粉碎的空中楼阁中去呢？如果说，柯洛克斯泰的要挟对她是一声惊雷，在她的内心催起了一场暴风雨，那么，海尔茂真相的暴露对她却是一方清醒剂，促使她丢掉了心造的幻境去面对现实，促使她去思索潜藏在一连串事变背后的复杂的问题。她向丈夫提出的那些问题，正是她用生命作代价换得的一点真理。总之，正是由于剧作家把我们引入了娜拉所处的情境，就使我们能够“设身处境”地去体验她的思想感情，当她和丈夫讨论问题时，我们就不再是“旁听者”，而能够身入其境，和她感同身受。无疑，这正是剧作家所追求的艺术效果，而所以会有这样的效果，正是靠情境的作用。

其二，易卜生使“讨论部分”具有引人入胜的效果，还靠

正确地处理悬念。

造成有力的悬念，使观众产生“欲知后事如何”的期待心理，是戏剧创作中的一个重要课题。在“社会问题剧”中，剧作家提出的“问题”，当然也可以构成一种悬念，有人说：“悬念还可以用提问题和作解答来解释。全剧有一个总问题，也有一个总解答，这总问题就是全剧的总悬念……”[1] 不过，对“问题”本身需要进行分析。所谓“问题”，一般是指观念形态的东西。例如，娜拉提出的很多问题：“你说什么是我最神圣的责任?”“究竟是社会正确，还是我正确”……等等，这些都是“理性”的问题。所谓“社会问题剧”，当然都会提出这类理性的“社会问题”。假如要写一篇论文，作者当然可以提出一个诸如此类的“总问题”，用以支撑全篇；假如作者提出的问题能够引起读者的兴趣，就可以吸引他们读下去，并接受作者对问题作出的解答。可是，剧作家要把一个理性的“社会问题”作为剧本的总悬念，并靠它去吸引观众，去支撑全剧的兴趣，是不行的。戏剧所需要的是艺术的吸引力和诱导力，而理性的“问题”并不具有这种力量。因此，假如剧作家要使剧本中提出的“社会问题”唤起观众的兴趣，就必须依靠真正具有艺术吸引力和诱导力的“悬念”，把问题依附于这种悬念。在《玩偶之家》中，全剧的总悬念是在第一幕逐步形成的。大幕打开之后，我们通过夫妻情爱、老朋友交往等几个日常生活的场面，了解了娜拉生活的现状，并且感觉到，就在那些表面上是和谐、充满情爱的家庭关系中，似乎潜藏着某种不对头的东西。突然，柯洛克斯泰闯了进来，就像在平静的湖面投入一块巨石，于是，就把我们的注意力集中于巨石投下之处激起的波涛，悬念造成了：柯洛克斯泰逼使娜拉去向丈夫求情，否则，后果不堪设想。面对他提出的

① 见顾仲彝：《编剧理论与技巧》。

要求和条件，娜拉将要怎么做？或者娜拉向丈夫求情，直接告诉他有关借据的真相；或者柯洛克斯泰向海尔茂揭露它的真相，无论怎样，都要使娜拉和丈夫的关系面临一次危机。海尔茂将会怎样对待那件事？结果将会是怎么样呢？总之，悬念集中于一个焦点：这个突然发生的事实，将会使娜拉的生活命运发生什么样的变化？很明显，易卜生虽然要在剧本中揭示尖锐的社会问题，却不急于把这些问题赤裸裸地端出来，而是把悬念集中在主人公与丈夫的关系上，集中在她的命运上，以此唤起观众的兴趣，诱导观众跟随主人公的行动去领会、思索那些社会问题。由此可以看出，与其说易卜生写这部剧作的“兴趣的中心”是讨论那些社会问题，倒不如说，他真正的兴趣在于揭示那些社会问题对人的生活命运的深刻影响；在于展示主人公探索这些社会问题的心理过程。也就是说，他真正的“兴趣的中心”在于写人。他在剧本的开端部分把悬念集中在主人公的命运上，把“问题”依附于这个有力的悬念；而且，在戏的进展中，又能不断加强它的力量，维持和增强观众的兴趣。在这中间，他能够始终抓住这个“兴趣的中心”。

当娜拉被柯洛克斯泰的要挟吓得心慌意乱的时候，海尔茂回来了。易卜生把我们的兴趣集中于那张要命的借据将会引起的风波，却又不急于让娜拉和海尔茂直接讨论那张借据。海尔茂刚回到家里，就单刀直入地谈起柯洛克斯泰，他猜想这个人是来找娜拉求情的，对此毅然拒绝，不留余地。于是他们谈起了柯洛克斯泰不名誉的历史，海尔茂对“伪造签字”之类的行为发表了看法，这不仅加重了娜拉的精神负担，使她不能向丈夫提出自己签立借据的往事；而且，海尔茂对法律观念、道德观念以及家庭观念的看法，进一步表明这对夫妻之间的矛盾，由此可以预感到，只要海尔茂知道了那张借据的真相，不可避免地会爆发一场激烈的冲突。在这里，不仅那个总悬念加强了，而且悬念的焦点进一

步集中到夫妻关系上来；正是在这个关系中渗透着有关法律、道德、家庭等等问题。娜拉既然不能（也不愿意）向丈夫直接提出那件往事，她就只有用别的办法去寻找出路。在第二幕，娜拉想筹借一笔钱，还清欠柯洛克斯泰的余款，以期收回那张要命的借据。她刚刚向林丹太太谈起这件事，却被海尔茂打断了。她又劝丈夫改变解雇柯洛克斯泰的决定，效果却适得其反，海尔茂立即把那封解雇通知发了出去。娜拉想向阮克借钱，但后者却向她透露出自己的情感，又使她打消了那个念头。阮克刚刚离开，柯洛克斯泰又来了：他已经接到那张解雇通知，因此，他决心已定，即使娜拉能够还清余款，也不肯把借据交还给她，要以此要挟海尔茂，进行一笔交易。临走，他把给海尔茂的信丢进了信箱。很明显，在这中间，第一幕提出的那个总悬念不断地增强力量，已经造成一种剑拔弩张的情势，娜拉必须和海尔茂一起面对那张要命的借据，一场激烈的冲突已经是不可避免了。可是，易卜生还是不急于让我们看到夫妻正面冲突的场面；在这个场面到来之前，他从容不迫地深入揭示娜拉面对即将到来的危机时复杂的心理活动内容：这种心理内容在她同林丹太太的对话场面中揭示得相当充分：

娜　　拉　克立斯替纳，听我说下去。将来你要给我作证人——

林丹太太　怎么作证人？要我证明什么事？

娜　　拉　要是我精神错乱了——这事很容易发生——

林丹太太　娜拉！

娜　　拉　要是我出了什么别的事，到时候我不能在这儿——

林丹太太　娜拉，娜拉，你真是精神错乱了！

娜　　拉　将来要是有人要把全部责任、全部罪名拉到

他自己身上去——

林丹太太　是，是，可是你怎么想到——？

娜　　拉　那时候你要给我作证人，证明不是那么一回事，克立斯替纳。我的精神一点儿都没错乱，我自己说的话自己想明白。那件事是我一个人做的，别人完全不知道。你记着。

林丹太太　我一定记着。可是我不明白你说的什么话。

娜　　拉　喔，你怎么会明白？那是一桩还没发生的奇迹。

林丹太太　奇迹？

娜　　拉　不错，是个奇迹，克立斯替纳，可是非常可怕，千万别让它发生。

当事情已经难于挽回的时候，娜拉不仅想到自己的归宿，也想到她的丈夫。她准备用自杀来摆脱困境。她幻想着丈夫知道真情以后会把全部责任承担起来以保护妻子，她希望会发生这样的“奇迹”，但又怕它发生。假如真的会发生这样的“奇迹”，她付出自己的生命似乎是值得的……不管怎么样，我们的主人公已经选定了自己的归宿，不过，圣诞节的化装舞会是那样吸引着她，她准备再“活三十一个钟头”，为此，她想尽办法不让丈夫去看到那封信……悬念在增强到最大强度时，又被延宕下来了，因为剧作家又让我们感到还有一点点生机：林丹太太答应娜拉去找柯洛克斯泰，或许她能说服这位肇事者收回那封信？到第三幕，化装舞会即将结束，那封足以导致危机爆发的信还放在信箱里，林丹太太和柯洛克斯泰在我们面前会见了，她本来可以说服后者索回那封信，不过，她却决定要海尔茂面对那件“害人的秘密”，以使“他们夫妻应该彻底了解”，她认为这是“为一个家庭谋幸福”！按照正常的逻辑，林丹太太的设想是完全正确的，因为真

正的家庭幸福，应该建立在平等相待、相互了解、彼此尊重的基础之上。而且，林丹太太的设想和娜拉希望发生的“奇迹”，似乎是一致的。那么，结局真的会是如此顺利吗？看起来，关键就在于海尔茂的态度了。在夫妻冲突的场面到来之前，深入揭示娜拉的心理活动内容，是为了给这个重要场面增强情绪的力量。剧作家向我们展示了娜拉的内心，让我们了解了她幻想的是什么。当海尔茂看到那封信之后对她横加斥责、辱骂的时候，我们就可以感受到她承受的打击是多么沉重，也就能够理解那个“讨论部分”的真正价值。可以看到，剧本开端部分造成的悬念，在发展部分逐步增强，愈益集中，剧作家正是用这个有力的悬念诱导我们一步一步进入夫妻冲突的场面和相继而来的“讨论部分”。

“社会问题剧”应该以揭示深刻的社会问题并使观众受到思想启示为特长。可是，观众并不总是抱着和剧作家探讨社会问题的目的来看戏的，他们首先是艺术欣赏者。他们兴趣的中心是“人”。剧作家要让观众对自己提出的社会问题发生兴趣，首先应该让他们关注剧中人物的遭遇和命运，以此为前提，诱导他们跟随人物的行动进程和心理活动进程，去领会、思索那些社会问题。这就要求在处理悬念的时候，应该着眼于“人”，把悬念建立在人物命运的基点上，把“问题”依附于这样的悬念。这正是《玩偶之家》为我们提供的又一条重要经验。

情境的安排和悬念的处理，是直接关系到剧本是否具有艺术的吸引力、诱导力和说服力的重要课题。特别是在“社会问题剧”的创作中，解决这些课题，就显得更为重要。假如剧作家要使那些“讨论部分”具有真正的艺术力量，他就不能不在这些方面狠下功夫。对此，易卜生提供的经验是很值得学习、借鉴的。

三、“社会矛盾”与“性格冲突”

所谓“社会问题剧”，有一个共同的特点：构成戏剧冲突的内容都是某种重大的社会矛盾。剧本中的“讨论部分”，乃是人物之间矛盾关系的一种表现形式，它当然也是某种社会问题的直接体现。因此，剧作家总是要面临另一个课题：怎样反映这类社会矛盾，怎样对人物之间的矛盾关系进行戏剧性的处理。在这方面，无论是情境的安排，还是对悬念的处理，自然都是重要的；但它们也还只是问题的一个方面。更重要的还是对戏剧冲突本身的艺术处理。《玩偶之家》提供的经验是：要善于把社会矛盾化为真正的“性格冲突”。

很多人已经谈过，真正的戏剧冲突应该是“性格冲突”。对此，我在拙作《论戏剧性》中也作过说明。这里，只想就《玩偶之家》所提供的具体经验，作简括的介绍。

“社会问题剧”处理的是各种各样的社会矛盾。所谓“问题”，也就是社会矛盾所包含的思想内容。在《玩偶之家》中，剧作家处理的社会矛盾是复杂的、尖锐的，其中包含着各种法律观念、伦理观念、道德观念、家庭观念的矛盾。当然，易卜生在处理这些矛盾时，表现了他的思想局限，未能更深刻地揭示出造成这些矛盾的社会根源——资本主义社会的社会结构问题。尽管如此，从艺术处理的角度来说，他却是成功的。可以看到，在剧本中，易卜生主要是通过娜拉与海尔茂之间的矛盾关系，来揭示这些社会矛盾的。这对夫妻之间的矛盾，究其实质，是维护男权思想与追求妇女独立思想的对立；这两种思想的对立又渗透着社会法律观念、道德观念、家庭观念等等方面的分歧。然而，易卜生既没有把这两个人物变成某一种观念的化身，也没有把夫妻之

间的矛盾关系变成社会矛盾的图解物。无论是娜拉还是海尔茂都是活生生的人，都有生动的性格；两个生动的性格支配着各自的行动，制约着彼此的交往，从而使他们的矛盾关系由始至终具有鲜明的个性色彩。我们所说的性格冲突，指的正是由两个生动的性格构成的矛盾关系的发展进程。

娜拉是一个性格丰满、复杂的人物。她从小受到父母的娇宠，父亲把她当作“玩偶”，结婚后又生活在“玩偶家庭”的环境之中；这种特殊的环境造就成幼稚、单纯、任性的习性，而且她缺少生活经验，常常凭感情办事，又好幻想。看起来，她像一杯清水那样透明，又确实像一具“玩偶”那样缺少主见。可是，这只是表面现象。与此同时，我们还可以看到她性格中的另一种因素：追求妇女独立、男女平权的思想和愿望。剧本的第一幕就已经披露了这种因素：八年前，她为了帮助心爱的丈夫治病暗自签立了那张借据，之后，又一个人省吃俭用并偷偷地帮人抄写，借以攒钱还债；她谈起这些往事是那样的自豪：

娜　　拉　……每逢托伐给我钱叫我买衣服什么的时候，我老是顶多花一半，买东西老是挑最简单最便宜的。幸亏我穿戴什么都好看，托伐从来没疑惑过。可是，克立斯替纳，我心里时常很难过，因为衣服穿得好是桩痛快事，你说对不对？

林丹太太　一点儿都不错。

娜　　拉　除了那个，我还用别的法子去弄钱。去年冬天运气好，弄到了好些抄写的工作。我每天晚上躲在屋子里一直抄写到后半夜。喔，有时候我实在累得不得了。可是能这么做事挣钱，心里很痛快。我几乎觉得自己像

一个男人。

这种自豪感正表露出她对妇女独立和男女平权的憧憬。这种思想、愿望虽然是潜在的、朦胧的，却又是执拗的。总之，这些因素看起来是相互矛盾的，然而它们却和谐地统一在娜拉的身上,构成了一个有血有肉的性格。

海尔茂则是另一种性格。他是男权观念的维护者，他钟爱自己的妻子，却把她看成是一具“玩偶”，在他工作之余便去哄逗她、打扮她，让她快快乐乐地在自己面前“耍把戏”，自已也从中获得“男人的享受”。他在家庭中唯我独尊，对妻子说话如同“圣旨”，不允许她有独立的人格。他当过律师，熟知法律，生活阅历丰富，办事认真，处世冷静。他自私、自尊，把表面上的“荣誉”看得重于一切……

这样两个人物结成一对夫妻，在他们的关系中潜在的矛盾应该说是很深刻的。然而，他们共同生活了那么长的时间，却像是很平静、很和谐。忽然，危机发生了。认真地说，娜拉在八年前瞒着海尔茂签立那张借据，就已经在夫妻关系中埋下了一堆火药，从那时起，危机已经潜伏下了；而柯洛克斯泰的行动就像点燃了那根引爆的导火线，促使早已潜伏的危机迅速爆发。也就是说，柯洛克斯泰的要挟，只是促使这对夫妻之间潜在的矛盾爆发为冲突的外部推动力。而两个人物性格中的对立因素则是构成冲突的基础。真正的戏剧冲突，恰恰需要建立在性格对立的坚实基础之上。正是由于易卜生把戏剧冲突建立在性格关系的基础上，他就可以凭借柯洛克斯泰造成的外部推动力，从容不迫、合情合理地展开冲突，构成一场场引人入胜的好戏。

假如易卜生只是把矛盾双方处理成某一种观念的代表者，例如海尔茂代表男权观念，娜拉代表妇女独立观念，等等：两个人在危机爆发时的冲突可能是激烈的，但却会是简单化的。然而，

易卜生既没有把人物简单化，也没有用冲突去图解社会矛盾。他在危机爆发的时刻，牢牢把握住人物的性格，让他们按照各自的性格逻辑去行动，去相互交往，就使得展开戏剧冲突的每一个场面都是真实自然、合情合理而又显得丰富多彩。这正是性格冲突所特有的魔力。在第一幕，柯洛克斯泰走了，娜拉与海尔茂面临了第一次冲突。如果按照图解社会矛盾的公式去处理这个场面，当海尔茂询问柯洛克斯泰是否来过的时候，似乎会很快爆发一场两种观念的论争：娜拉把柯洛克斯泰的要挟及那件要命的往事合盘端出，两个人围绕那张借据和如何对待要挟者等等问题各抒己见，针锋相对，互不妥协……这样，冲突的表面力度可能是很强的，但却会失去性格的依据。在易卜生看来，尖锐的情境只是为人物的行动提供了外在的动力，人物在情境中究竟会怎样行动还要受性格的支配；特定的人物在特定情境中会有特殊的行动，这就决定了冲突的发展具有特殊的形式。尽管他怀有反映社会矛盾、揭示社会问题的意愿，但他决不肯为了这种主观的意图而牺牲人物性格的逻辑。请看，当夫妻见面之后，双方的行动都严格遵循各自的性格逻辑：幼稚单纯、没有处世经验的娜拉刚刚受到一个意外的打击，完全处在矛盾重重、心慌意乱的境况之中，茫然不知所措；海尔茂却看到柯洛克斯泰走出家门，他凭着自己的经验断定这个人是来找娜拉“说好话”，可是，他并不关心妻子对这件事的态度，只是把她教训了两句：

海尔茂　娜拉，娜拉！你居然做得出这种事！跟那么个人谈话，还答应他要求的事情！并且还对我撒谎！

娜　拉　撒谎？

海尔茂　你不是说没人来过吗？（伸出一只手指头吓唬她）我的小鸟以后再不准撒谎！唱歌的鸟要

唱得清清楚楚，不要瞎唱。（一只胳膊搂着她）你说对不对？应该是这样。（松开胳膊）现在咱们别再谈这个了。（在火炉前面坐下）喔！这儿真暖和，真舒服！（翻看文件）

娜拉的内心被柯洛克斯泰的要挟熬煎着，当她见到丈夫的时候，还来不及确定要不要揭开那个隐瞒了八年的秘密，在回答丈夫的询问时竟是躲躲闪闪，没有勇气面对那个要命的问题。海尔茂主动询问柯洛克斯泰来过的事，语调中表露出自炫其能的习性，目的却在于打消妻子为人求情的念头；他认为凭着这几句责备外加哄逗的话，妻子就可以俯首听命了。因此，两个人之间并没有爆发针锋相对的冲突；这几句对话却相当鲜明地展现了夫妻的矛盾关系。尽管海尔茂以为事情已经解决了，娜拉的心境却无法平静下来。她一面用“装饰圣诞树”来掩盖深重的忧虑，一面思索着怎样重新提起那个“求情”的话题。她需要把丈夫从“文件”中吸引过来，凭着夫妻相处多年的经验，她知道用什么话题才能吸引丈夫。于是，她谈起即将举行的化装舞会，并说自己为“想不出什么好节目”而烦恼。当引起丈夫的兴趣时，她试探着把谈话继续下去。当她知道丈夫要在圣诞节期间处理银行人事调整问题时，感到情况急迫：

娜　拉　难怪柯洛克斯泰——

海尔茂　哼！

娜　拉　（还是靠在椅背上，慢慢地抚摩海尔茂的头发）托伐，要不是你这么忙，我倒想向你求个大人情。

海尔茂　什么人情？快说！

海尔茂说话的神情和语调已经告诉娜拉，只要她提起“求情”的事，只会遭到拒绝。敏感、聪明的娜拉又把话转到化装跳舞会上的衣着打扮，内心里却仍然在寻找引入正题的方式。可是，她毕竟逐渐摆脱了慌乱失措的心境，镇定下来了。她探问丈夫对“伪造签字”之类事情的态度，假如能够在丈夫的回答中找到共同的语言，她至少可以使受伤的心灵得到一点慰藉。然而，她听到的却是对这种行为的斥责：“一个人干了那种亏心事就不能不成天撒谎、做假、欺骗”，“在那种撒谎欺骗的环境里，家庭生活全部沾染了毒气”，“这个柯洛克斯泰这些年一直是在欺骗撒谎，害他自己的儿女”，“他的品行已经堕落到不可救药的地步”，等等。海尔茂斥责柯洛克斯泰，当然只是为了打消妻子为他“求情”的念头，可是，他根据自己的法律观念和道德观念对“伪造签字”行为发表的说教，一句句都刺在娜拉的心头。她一时还无法分辨这些话是否真有道理。可是，她的本能却不能接受丈夫的逻辑。她想从丈夫那里找到慰藉，而得到的却是更沉重的精神压力。当丈夫离开她时，她只有独自品尝他留下来的那杯苦酒了：

娜　拉　（吓得面如土色）带坏我的儿女！害我的家庭！（顿了一顿，把头一扬）这话靠不住！不会有的事！

她在精神的重压下挣扎着；她在努力挣脱海尔茂那套法律观念、道德观念给自己造成的枷锁。她在挣扎中开始探求自己的真理。她并没有对他进行针锋相对的争辩，从表面上，这场冲突并没有真正展开。然而，戏剧冲突可能是唇枪舌剑式的论争和较量，可能是外部行动的对抗，也可能只是内在的思想、感情和心理上的抵触。不管是哪一种表现形式，真正的戏剧冲突都应该是由人物

在特定情境中合乎逻辑的行动构成的。在这里，娜拉和海尔茂都是依据自己的性格去同对方交往，各自的行动都本乎性格；在这个场面中主要表现为双方内在的思想、感情和心理上的抵触，但已经预示出夫妻间的矛盾是深刻的，这种矛盾已经难于调和了。

在娜拉和海尔茂以后的几次交往中，易卜生始终严格遵循人物性格的逻辑，去处理他们之间的矛盾关系，使冲突合情合理、起伏地向前发展。我们看到，当海尔茂知道了那件隐瞒八年的秘密时，当娜拉经过痛苦的挣扎终于了解了夫妻关系的真相时，双方终于进入了那个最后决裂的时刻——“讨论”问题的场面。值得注意的是，易卜生在处理这个场面时，仍然能够遵循人物性格的逻辑，把“讨论”问题的场面处理成一场真正的性格冲突。对这个场面中娜拉性格的合理性，是有争论的。阿契尔在《剧作法》中曾经对此提出尖锐的问题：“以一个大家常常争论的剧本为例，《玩偶之家》的最后一场中，娜拉突然发展了她的雄辩技巧，并以此击败了海尔茂，于是她砰的一声关上了大门，难道这是合乎情理的吗?”假如易卜生真的是不顾娜拉性格的逻辑和行动的逻辑（由前者制约的），只是为了表现“社会问题”的需要而把“雄辩技巧”强加给她，那就违背了性格冲突的原则，“讨论”的场面也就不合情理了。其实并非如此。与第一幕相比，制约人物行动的两种因素都不同了：娜拉所处的情境变化了，她的性格也有了大幅度的发展。这两种因素的发展变化，必然会使她有新的行动，从而导致冲突开展形式的变化。在第一幕，娜拉虽然有追求妇女独立、男女平权的思想和愿望，但是，她对丈夫怀着真挚的爱，尽管这种感情建立在对他并不了解的基础上，但却还没有同追求妇女独立、男女平权的思想发生尖锐的对抗，她在幻想中把两者调和起来了。一直到第三幕，她还生活在这种幻想之中，甚至怀着它去迎接死神：

海尔茂　……娜拉，你知道不知道，我常常盼望有桩危险事情威胁你，好让我拼着命，牺牲一切去救你。

娜　拉　（从他怀里挣出来，斩钉截铁的口气）托伐，现在你可以看信了。

可是，她终于了解了丈夫的真相，海尔茂看完那封信以后的表现，把她的幻想击得粉碎，她追求妇女独立、男女平权的思想已经不能同现实的夫妻关系调和起来了。意外的打击，幻想的破灭，常常伴随着思想的升华。假如说，她过去对丈夫是“我知道爱你，别的什么都不管”；那么现在她却不能不管了：“什么事情我都要用自己的脑子想一想，把事情的道理弄明白”。所谓“雄辩技巧”，不过是思想升华结出的果实。在这个场面中，最能表现娜拉“雄辩技巧”的是这样一段对话：

海尔茂　娜拉，我愿意为你日夜工作，我愿意为你受穷受苦，可是男人不能为他爱的女人牺牲自己的名誉。

娜　拉　千千万万的女人都为男人牺牲过名誉。

这与其说是“雄辩”，倒不如说是娜拉对自己的感情和行为的总结。这句具有哲理性的“雄辩”恰恰渗透了自己的欢乐与痛苦，她甚至想过为此而付出年轻的生命。至于那些关于宗教、法律、社会等等问题的“雄辩”，同样是她在痛苦的挣扎中“用自己的脑子”探索得来的。值得注意的是，娜拉在这个场面中提出的问题和她对问题的解答，都没有超越性格的逻辑，可以说是地地道道“娜拉式”的。请再读一读“讨论部分”结束时那段对话吧：

海尔茂　娜拉，难道我永远只是个生人？
娜　拉　（拿起手提包）托伐，那就要等奇迹中的奇迹发生了。
海尔茂　什么叫奇迹中的奇迹？
娜　拉　那就是说，咱们俩都得改变到——喔，托伐，我现在不信世界上有奇迹了。
海尔茂　可是我信。你说下去！咱们俩都得改变到什么样子——？
娜　拉　改变到咱们在一块过日子真正像夫妻。再见……

有人曾经认为这句总结式的台词表现了易卜生的思想局限，理由是：这句话太笼统了，根本不能揭示那些法律、宗教、社会等方面问题的本质，根本不能作为对这些重大社会问题的回答。其实，这就是"回答"，不过，它只是"娜拉式"的回答。它恰恰表现了易卜生戏剧创作的现实主义精神。他决不肯把自己的"回答"强加给娜拉，他不肯让自己的主人公逾越性格的轨道，强使她去说那些违背性格逻辑的"真理"。

我们应该学习易卜生正视社会矛盾、敢于揭示社会矛盾的现实主义精神，同时，更应该学习他通过活生生的性格冲突反映社会矛盾的技巧。离开了性格冲突，社会矛盾就会成为观念性的冲突，就会流于概念：这已经是有目共睹的事实了。

四、"易卜生式"的结构艺术

要讲戏剧结构，《玩偶之家》可以看作是易卜生提供的一种典范。一般地说，这个剧本在结构上集中紧凑、针线严密，又富

于起伏跌宕。不过，这还只是剧本结构的基本要求；也就是说，任何一个好的剧本在结构上都应该符合这些原则。问题在于，《玩偶之家》有什么特殊的长处值得我们学习呢？

其一，这是一部三幕剧，场景是高度集中的——它由始至终只有一个场景；时间是集中的——剧情进展集中在两天左右的时间内；人物是集中的——出现人物是九个，而戏主要集中在两个人物（娜拉和海尔茂）身上，情节是集中的——它由始至终围绕那张八年前签立的借据展开，贯串全剧的是单一的情节线。由于舞台演出条件的限制，剧作家自然应该在剧情展开的时间、空间以及出场人物等等方面贯彻高度集中的原则，这个道理是人所尽知的。然而，这个原则也不是绝对的。集中的程度，应该根据剧本的题材来决定。我们在前面介绍古典主义戏剧时，曾经提到“三一律”的原则，它就是不管剧本的题材内容，一律要求任何一个剧本都必须是写在二十四小时之内发生在同一场景的单一情节。这种规则是不科学的。我们可以看到，莎士比亚的不少剧本都并不符合“三一律”的原则，它们不仅场景很多，剧情延续的时间较长，出场人物也较多，而且，情节也是多线索交错发展的。对比莎士比亚和易卜生的剧作，可以看到两种迥然不同的结构特点。莎士比亚的才华表现在，他不仅善于用众多的人物、频繁变幻的场景构成一个丰富多彩的生活世界；而且，他能够驾驭众多的出场人物，精于处理多线索的复杂情节和变幻频繁的生活场景，求得生活的丰富多彩性和结构的统一性两者完美地融合。易卜生的才华则是向另一个方向发展。他不仅善于在时间、空间、人物等等方面进行精心选择，善于在情节方面进行精心提炼；而且，又能在集中、单纯中求得丰富性。如果说，莎士比亚的很多剧作大都像一块五颜六色、变幻无穷的“魔方”；那么，易卜生的不少剧作，则更像一枚玲珑剔透、色彩斑斓的宝石。两者都能赏心悦目，引人入胜，却又各自有着不同的特色。它们都

是剧作技巧成熟的标志。

《玩偶之家》所以在出场人物以及在人物活动的空间等方面高度集中，原因之一是，剧本所反映的是家庭伦理关系的题材。一般地说，处理这类题材，比较容易解决上述问题。我们当然不能脱离剧本题材内容的特殊性，把《玩偶之家》的结构特色，看成是所有剧作家都应“照此办理”的普遍法则。应该承认，假如剧作家面临的题材内容包括广阔的背景、复杂的关系以及众多的事件，他就难于（也不应该）把《玩偶之家》作为仿效的典范。对此，无须多讲。

这里，我想着重谈谈易卜生在处理“简单情节”方面的才华。不错，《玩偶之家》的情节是“简单”的。所谓“简单”指的是线索单纯：全剧的情节由始至终围绕一条线展开，即海尔茂和娜拉如何对待八年前的那张借据。情节线索的单纯，可能使剧作家比较容易解决结构统一性的课题，这是毫无疑问的。可是，情节线索单纯，决不意味着单调与平板。通观全剧，围绕那张借据而展开的情节的发展过程，虽然集中单纯，却又生动丰富，很能引人入胜。那么，这种效果由何而来呢？

易卜生成功的秘密之一是：他把情节结构建立在人物性格关系的坚实基础之上。如前所述，无论是娜拉还是海尔茂，都具有生动、丰满的性格，两个具有生动性格的人物构成了一种特殊的关系；一遇外力的推动，这种性格关系就会显出它固有的活力。我们看到，贯串全剧的情节线索是娜拉与海尔茂之间的关系的发展，而推动其发展的主要动力是柯洛克斯泰的行动：在第一幕，他提出那件往事要挟娜拉；在第二幕，他由于接到解雇通知书而把给海尔茂的信投入信箱；在第三幕，他又把借据寄还给娜拉。从全剧结构的总体来看，这些行动都是在关键时刻对推动娜拉夫妻关系的发展起着重要的作用。但是，情节的生动性和丰富性，却主要来自娜拉夫妻关系的发展变化。正是由于两个主要人物之

间的关系是复杂的、微妙的，双方的行动在外力的推动下就显得十分复杂、富于变化；而由双方行动构成的情节的发展也就呈现出起伏跌宕、变化多端的状况。《玩偶之家》在情节结构上的经验告诉我们：情节的生动性和丰富性是“戏剧性”的内涵之一，而人物关系则是培育“戏剧性”种子的土壤。只有土壤肥沃才能使这颗种子发芽成长，枝繁叶茂。而真正肥沃的土壤正是人物之间的“性格关系”。《玩偶之家》正是靠这块沃土培养出引人入胜的情节，使剧本充满了戏剧性。

在“社会问题剧”的创作中，有一个值得注意的弊病：剧作者只着眼于“问题”，人物只是为了表现“问题”而演绎出来的，他们的相互关系被简单化为在“问题”中的是非关系。这种被简单化了的人物关系往往导致情节的单调、直线、平板。学习易卜生的经验，自然可以在这方面获得有益的启示。

易卜生成功的秘密还在于：他并不把情节结构看成是对人物外部行动的安排和组织，而是包含着对人物心理活动进程的处理。我们可以看到，在《玩偶之家》中，主要人物外部行动的发展并不复杂；无论是娜拉还是海尔茂，他们的行动过程都可以用几句话表达清楚。然而，情节中的人物（特别是娜拉）心理活动过程却是丰富而复杂的。在很多场面中，易卜生着重展示的恰恰是娜拉在特定情境中的心理活动，它的发展历程正是构成剧本情节的重要内容。在剧本的很多场面中，易卜生正是把人物的外部行动和丰富的心理活动统一起来，构成情节的发展。比如，在第二幕，为柯洛克斯泰把那封信投入信箱之后，林丹太太答应娜拉去找柯洛克斯泰，说服他把信“原封不动的要回去”；紧接着，海尔茂进来了，在这个场面中，娜拉的外部行动只是练习跳舞，借以拖住海尔茂，不让他去开箱取信。那封要命的信就放在信箱里，只要海尔茂拆开它，两个人之间的冲突就会发展到最后的时刻。娜拉能不能阻止住丈夫？这本身就有悬念的力量。因

此，她的外部行动是有吸引力的。可是，如果易卜生在处理这个场面时，把情节只局限于外部行动的过程，这个场面就会只是拖延高潮到来的一个过场，并不会有更丰富的内容。我们看到，这个场面却是生动的、丰富的，因为在人物的外部行动中包含着复杂的心理内容：

娜　拉　你别去，那儿没有信。

海尔茂　喔，我去看一看。

〔他正走过去的时候娜拉在钢琴上弹起特兰特拉舞曲的开头几节。

海尔茂　（在门口站住）哈哈！

娜　拉　今天我要是不跟你先练习一遍，明天我准跳不成。

海尔茂　（走近她）娜拉，你真这么紧张吗？

娜　拉　真的，我紧张得要命！让我马上就练习。晚饭前还来得及练一遍。喔，好托伐，坐下给我弹钢琴，像从前似的，指点我，别让我出错。

海尔茂　好吧，我都依着你。

〔他在钢琴前坐下。娜拉从盖子里抓出一面手鼓来，慌忙裹上一块杂色的长披肩，一步跳到屋子当中。

娜　拉　快给我弹琴！我要跳舞了！

〔海尔茂弹琴，娜拉跳舞。阮克站在海尔茂后头看跳舞。

她根本不顾海尔茂的指点，跳得越来越疯狂，头发松开了，披散在肩膀上，她还是继续跳下去。当了解娜拉心境的林丹太太看到这种情景时，她惊呆了：

林丹太太　呵！
娜　　拉　（不停地跳）克立斯替纳，真好玩儿！
海 尔 茂　娜拉，你这种跳法好像到了生死关头似的。
娜　　拉　本来是嘛。

娜拉突然要丈夫为她弹琴练舞，当然是为了阻止他去看信。可是，当她跳起舞步的时候，却一反常态，不仅乱了节奏，而且疯狂得令人吃惊。这就不仅仅是为了向海尔茂表示自己得“从头学”，作为要求他继续陪自己练习的理由。她疯狂地跳舞，并时而疯狂地大笑，正是她处在“生死关头”时的紧张的心理活动的流露。她已经想到要去自杀，这个念头在熬煎着她，她需要割舍很多牵挂。林丹太太已经答应去说服柯洛克斯泰，又给她带来一线希望；她在“生死关头”怀着那一点渺茫的希望，就更加心神不定、焦虑不安。总之，在这里，她的内心深处正在经历一场生与死的搏斗。跳舞的外部行动，不过是这种心理活动历程的外现。“练习”特兰特拉舞的场面结束了，海尔茂答应继续陪她练习，林丹太太告诉她没有找到柯洛克斯泰，场上只留下娜拉一个人。这时，我们看到了她内心进行生与死搏斗的结果：

〔娜拉独自站了会儿，好像要定定神，接着看了看表。
娜　拉　现在是五点钟。到半夜还有七个钟头。到明天半夜里再加上二十四个钟头。那时候跳舞会已经开完了。二十四加七？还可以活三十一个钟头……

这正表明，娜拉在跳舞的场面中确实经历了一段内心搏斗的历程，这段心理活动的历程不仅是情节发展的一个环节，而且为最

后的结局积蓄了情绪的力量。据说，这个跳特兰特拉舞的场面是易卜生后来增写的①。如果确是这样的话，他的修改是非常必要的。这个增写的场面，是把外部情节与心理情节统一起来的一个成功例证。

易卜生成功的秘密之三是：他以娜拉和海尔茂之间夫妻关系发展作为情节的线索，并能把其他人物的行动和这条线索纽结起来，从而增强了情节的生动性和丰富性。如前所述，柯洛克斯泰的行动由始至终是推动娜拉与海尔茂关系发展的动力。柯洛克斯泰和林丹太太破镜重圆，对情节的主线则起着双重的作用：一是，林丹太太原来要说服柯洛克斯泰要回那封信，她和后者见面后本来可以照此办理；可是，她凭着自己的生活经验和处理夫妻关系的观念，却又决定让海尔茂看到那封信，同时又让柯洛克斯泰把借据寄还给娜拉，这对娜拉与海尔茂关系的发展都起着决定性的作用。二是，这对情人的复合，他们相互结合的基础，对娜拉与海尔茂的夫妻关系起着反衬作用。至于那位医生阮克，他在剧本中的作用当然并不是像海尔茂所说的那样："他的痛苦和寂寞比起咱们的幸福好像乌云衬托着太阳，苦乐格外分明！"如果说是"衬托"，他恰恰是对海尔茂的反衬。易卜生在剧本中着重渲染的是阮克对娜拉的真挚的感情，对于娜拉的婚姻悲剧起着烘托作用。

其二，《玩偶之家》是"回顾式"结构方式的成功范例。当然，这种结构方式并不是由易卜生开创的。在介绍《俄狄浦斯王》时，我们已经谈到过这种结构方式。不过，从《玩偶之家》中我们可以看到易卜生运用这种结构方式的成功经验，主要表现在：

① 参看劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社1978年版，第234—235页。

首先，假如易卜生按照故事的自然进程来写这个剧本，就应该从娜拉为了帮助丈夫治病而签立那张借据开场；这样，情节展开的时间要大大扩展，空间也难于这样集中，而且很多场面都需要表现事件的进程。可是，易卜生却把签立借据以及与此有关的事件进程作为往事处理，而从这件往事即将引起的危机写起，这就使剧情开展的时间、空间能够高度集中。更重要的是，由于他把那些往事推到了幕前，把它引起的危机作为剧情的开端，这就使得剧情的线索比较单纯，省去那些必要的表现事件过程的场面,集中笔力展示主人公面对危机时的行为表现和心理活动的历程，更有助于塑造主人公的形象。

还有，签立借据的事件虽然作为往事处理，但它对于剧情的发展、对于夫妻关系的决裂都具有重大的作用；这样，剧作家就必须把这些往事交代清楚。可是，在剧本中，让人物一般地介绍、回顾往事，容易造成剧情发展的拖沓，是不可取的。戏剧所需要的是接连不断的动作。可是，让人物单纯回叙一件往事，并不就是动作。剧作家运用“回顾式”的结构方法，必须把回叙往事变成人的现实动作。《玩偶之家》的成功之处恰恰在于这里。我们看到，对于“签立借据”这件往事的回顾，主要是在柯洛克斯泰和娜拉的场面（第一幕）中完成的，而他向她重提那件八年前的往事，正是为了达到既定目的而采取的有力手段，也就是说，它本身就是一个有力的动作。当他们在小客厅里见面以后，他很快向她提出一个“请求”：“你肯不肯用你的力量帮我点儿忙?”当她表示拒绝的时候，问题变得尖锐化了：

娜　　拉　……老实告诉你，我真没有力量帮助你。
柯洛克斯泰　那是你不愿意帮忙。可是我有法子硬逼你。
娜　　拉　你是不是要把借钱的事告诉我丈夫?
柯洛克斯泰　唔，要是我真告诉他又怎么样?

柯洛克斯泰知道海尔茂要解雇自己，而银行里的职务对他来说是太重要了，那是他“往上爬的第一步”，为了保住这个职位，他不惜采取一切手段。“请求”无效，就要“硬逼”。所谓“硬逼”，就是为了实现既定目的采取的有力手段。而他后来向娜拉重提那件往事，特别是向她强调“伪造签字”的细节，又一再指明这件事公开后必将引起的严重后果，都是在“硬逼”她接受自己的要求。在这个场面中，柯洛克斯泰的每一句话都是为了实现这个目的,都在娜拉的身上发生影响，都像是刺在她心里的一把利剑。一句话，对那件往事的每一细节的回顾，都是有力的动作。而且，正是这些有力的动作，构成了全剧情节的开端。

当然，“回顾式”的结构方法虽然有很多长处，但是，剧作者并不能把它当作一个现成的药方去医治百病。结构的方式，要视剧作的题材而定。假如剧作家所处理的是复杂的题材内容；背景比较广阔、事件的头绪纷繁、人物众多，等等，要运用这种结构方式就相当困难。而且，运用这种结构方式，要求剧作者具有很高的剧作技巧，至少他需要能够驾驭“回顾”成分的能力。无疑，认真学习《玩偶之家》中处理“回顾”成分的技巧，可以提高我们在这方面的能力。

奥尼尔的现实主义剧作
《安娜·桂丝蒂》[①]

一、他一生都在探索

尤金·奥尼尔，生于1888年，死于1953年，是美国当代著名的剧作家。他的剧作，曾多次获美国的普利策奖。由于他对戏剧艺术的重大贡献，在1936年获诺贝尔奖金。

奥尼尔的父亲是话剧演员，他从小跟随父亲的剧团四处奔走。无疑，这对他后来从事戏剧创作提供了良好的条件。他在大学学习期间，由于"行为不端"被勒令退学。从此以后，他曾经到洪都拉斯淘过金，曾经多次当过水手，在码头上做过零活。在几年的航海生活中他曾到过英国、南美、非洲等地，这段流浪生活是艰辛的，可是，对于一位作家说来，青年时代丰富的生活阅历，却为以后的创作积累了丰富的素材。1912年，他回到康涅狄格州当记者，并开始写诗。后来，他转为从事戏剧创作，开始写独幕剧，1914年，他进入由贝克主持的哈佛大学的戏剧工作室学习。从此以后，他就专门从事戏剧创作。

在奥尼尔的青年时代，美国盛行的是一些传奇剧和闹剧，剧

① 有人译为《安娜·克里斯蒂》

坛上弥漫着一股庸俗的气息。奥尼尔虽然参加过这类剧目的演出，但却厌恶这种倾向。他自己则广泛阅读欧洲古典作家和近代作家的名剧，从中吸取营养。正像他自己所说："凡是我能够弄到手的，我都读了。当然还有所有近代的，易卜生和斯特林堡的，特别是斯特林堡的。"即使在为生活四处奔走的日子里，他一有机会，就去看这类剧目的演出。他重视易卜生深刻揭示社会问题的传统，更赞赏斯特林堡剧作中对"精神冲突"的揭示。他称赞高尔基，特别喜爱这位无产阶级戏剧家的《底层》，说"它为被压迫人民进行宣传所起的作用远比任何其它剧本要大"。他喜爱契诃夫，说这位俄罗斯剧作家的作品是"没有曲折情节而又写得最完美的剧本"……他在世界名剧的宝库里遨游，善于博取各家之长，而又总是在探索自己的路。他说过，在艺术创作上要使自己"成为一座熔炉"。"如果我有足够的火力的话，就把他们熔化到我自己的技巧中去。"读过他的剧本就会发现，他的这种"熔化"力是很强的，但也有时比较微弱。总的说来，他一直在努力实践自己的这个创作原则。

奥尼尔从 1912 年开始写作独幕剧。1916 年，他给罗斯文斯敦剧社的艺术家们读了自己的独幕剧《东航卡迪夫》，得到他们的赏识，并在同年夏天上演。从此，他开始了真正的创作生涯。到 1953 年为止，他一生写过四十几部剧作。这里有优秀的现实主义剧作，如《天边外》、《安娜·桂丝蒂》等；有成功的表现派剧作，如《琼斯皇》、《毛猿》等；而像《奇异的插曲》、《悲悼》（三部曲）等，则很难简单地划入某一种流派。在创作中，他总是在进行勇敢的实验，在广泛探索话剧艺术的表现手段。美国评论界对他的这种探索精神是很钦佩的。例如，约翰·布朗这样写道：

从来没有一位剧作家像奥尼尔那样敢于大胆实验、

> 锐意革新。在一部接一部的戏剧创作过程中，他总是勇于变更自己的写作样式，即便写出成功之作时也是如此。作为自然主义者、现实主义者、表现主义者、精神分析者、神秘主义者、象征主义者，或者作为诗人，奥尼尔都取得了不同程度的成就……①

另一位评论家凯瑟琳·休斯在《1945 年至 1975 年美国戏剧家》一书的序言里是这样评价奥尼尔的：

> 他最大的成就在于他对戏剧的各种可能性的设想。他为美国戏剧家们所开辟的、或者有时是重建的几个领域是很不一般的：从自然主义和情节剧到表现主义、面具戏剧、旁白的使用、对分裂人格的描写、用鼓点和引擎节奏作为戏剧的组成部分、还有把戏剧里的哲学和心理的因素提高到新的水平……不胜枚举。当美国戏剧还很不像样，无法自我欣赏的时候，主要是奥尼尔把美国戏剧的目标、而不一定是它的成就，提到一定高度……②

1978 年出版的《美国大百科全书》说，奥尼尔“曾经是美国最负盛名的剧作家；直到今天他仍然被人们广泛地看成是美国最优秀的剧作家”。该书在介绍他的生平和剧作情况之后指出：“他永远不断地在进行实验、探索”，“他的最重要的作用还在于他帮助把停滞不前，早已应当加以变革的美国戏剧领入了 20 世纪”③。

① 转引自复旦大学外国文学教研室编《外国文学》，1980 年第 1 期，第 228 页。
② 引自《外国戏剧资料》，1979 年第 1 期。
③ 参见《外国戏剧》，1981 年第 2 期，第 34 页。

其实，奥尼尔不仅以他的探索精神和创造的活力著称于世；他的不少剧本都称得上是优秀的传世之作。

奥尼尔的剧作，早在二十年代就开始介绍到中国，其中有独幕剧集《加力比斯之月》（包括七个独幕剧），有《天边外》、《安娜·桂丝蒂》、《榆树下的欲望》、《悲悼》（三部曲）及《奇异的插曲》等多幕剧，还有表现派戏剧《琼斯皇》；近几年来，又有《毛猿》、《勃朗大神》等剧的译本出版。这些当然只是他全部剧作中的一小部分。可是，如果读过这些剧本，你就会像在齐集奇花异草的植物园里漫游，这里没有僵死的公式，没有一成不变的陈规，几乎在每一个剧本中都可以发现某些新的特色。读过这些剧本，你会发现戏剧创作的天地竟是那样广阔。

我想从已有的译本中介绍两部：现实主义的剧作《安娜·桂丝蒂》和表现派剧作《琼斯皇》。

这里先介绍《安娜·桂丝蒂》。

二、在人物命运的背后

在美国1971年出版的《二十世纪世界文学百科全书》中，有一段介绍《安娜·桂丝蒂》的文字：在这个剧本中，“一个曾当过妓女的人在回到父亲身边、来到大海之上时，她的确得到了自我确认。然而，奥尼尔感到，这种探求是永远不会真正结束的，海和雾在他看来是人们的迷离和命运的神秘象征。”① 这几句话，对理解剧本的主旨很有启示作用。

《安娜·桂丝蒂》共分四幕，有三个场景：第一幕是在码头附近的一家酒店里，第二幕是停泊于港口内的货船的船尾，第三

① 译文见：复旦大学外国文学研究室编辑出版的《外国文学》，1980年第1期。

幕和第四幕都是货船的船舱里。全剧的环境背景是大海。可是，如果剧作家只是把“海”作为剧中人物生活的自然环境，它并不就具有深刻的象征意义。我们看到，剧中有三个主要人物：老水手桂丝、他的女儿安娜·桂丝蒂和年轻的水手麦地·布克，他们的生活命运都与大海紧密相联。

在第一幕，老桂丝得到女儿要来的消息，他在矛盾的心境中和妓女马沙谈到了自己的身世，谈到了女儿的情况，也谈到了自己对大海的情绪：

> 她小孩的时候，我是帆船上的舵工。我从来不大回家，一年只有几次。我是一个粗笨水手。我的女人——安娜的妈——在瑞典老等着我回家，我老不回去，她烦了，带着安娜，来到这国家，她们到明内苏达州去，和她的表兄弟，耕田为生。后来她妈死了，我在海上，我想还是让安娜和他们表兄弟住在一道的好。我想安娜还是住在乡下好，那么她不知道有这个讨厌的海，不知道有像我这样的一个父亲……

老桂丝最后一次见到安娜时她只有五岁。十五年间，他一直在海上东飘西荡，没有再见过女儿。忽然，安娜跑来找他了。老桂丝急切等待着的是一个天真纯洁的姑娘；可惜，出现在观众面前的却是一个饱尝人世沧桑的妓女。戏，正是从这里开始的。剧情进展的时间不过二十天左右，可是剧作家却在有限的时间跨度和有限的空间内，把三个人物的理想、追求、矛盾、痛苦以及悲剧性的命运，深刻地展示出来，剧中人物生活路程中的每一步都牵动着那个神秘的东西——大海。

老桂丝在海上闯荡了大半生，对海并不是没有感情，在第一幕，当他劝说女儿留在运货船上的时候，竟抑制不住对海的赞美

之情：

> 安娜，你不懂，运货船上是怎样的好啊。拖船来了，我们就被拖到海中去——四周都是水，有阳光，新鲜的空气，饮食好，使你长得健壮。你可以看到许多你以前没有看过的东西。夜晚也许有月光；看见轮船驶过去；看见帆船走动——可以看到所有美丽的东西……

当然，对于一个老水手说来，大海决不只是一派诗情画意。他大半生在海上奋斗，久经风浪的考验，自己和同伴们同风浪搏斗的场面，并没有从他的记忆中消失。当布克向他夸耀自己战胜风浪的壮举时，从他的记忆中忽然迸发出一种老水手的自豪感：

> 哈哈！你这年轻的蠢货！在我老年的时候，我曾经过百来次的大风暴，比你说的更厉害！那时的船算是船——船上的人也真是好汉子。

可是，老桂丝并不是一个无畏的强者。假如说，他的大半生都是在同大海搏斗的话，那么，战败者并不是大海，而是他自己。到了晚年，青年时代那种迎难而上的精神，对自己力量的信念，连同对海上生活的迷恋，都已经随着年华消逝了；剩下来的只有对大海的怨和恨，以及对水手生活的否定。剧作家只写了老桂丝二十天的生活，却向我们展示了他一生的道路。他家在瑞典海边，世世代代在海上谋生。他的父亲死在印度洋的一只船上。他的两个哥哥都葬身于海底。当他母亲去世的时候，身边竟没有一个亲人。他的两个儿子也掉在海里淹死了。至于他自己呢？请听听他对女儿的诉说吧：

……安娜，我不知道为什么在那些时候，我从来不回到瑞典的家里去。每次航海完毕，我总想回家，我想看看你的母亲，你的两个哥哥，在他们没有落水淹死之前，和你，在你生出来的时候——可是——我——没有回去。我和另外的船又定下合同——到南美洲去，到澳洲去，到中国去，到世界所有的大商埠去，好多次了——可是我从来没有登上到瑞典去的船。当我有钱可以和平常的乘客一样，买船票回家的时候——（像有罪似地低下头）我忘了。把所有的钱都花了，再想回去，就太迟了。（他叹口气）我不明白这是什么原故，安娜，可是做水手的，做了父亲，大半都是这样……

这里既有对自己大半生生活的悔恨，对女儿的内疚，又包含着一个老年水手对命运之谜的探究。可是，除了悔恨和内疚之外，他究竟探究到了什么呢？

那个海，那个老家伙，使出了诡计，把他们都弄成呆瓜似的……

在我们看来，这位老水手未免太天真了，甚至会觉得这样的结论太含糊了。可是，奥尼尔是一个现实主义者。一个现实主义作家决不会让人物的言行逾越个性的轨道，更不会把某种社会学的观念硬塞给他笔下的人物，让他（或她）去代表自己向观众说教。老桂丝对命运之谜的探究当然不可能超越他本人生活经验的范围。在他看来，自己和同伴们那种孤独、痛苦、荒唐的生活经历，是违反人的本性的，是不合理的；可是，要追本求源，又找不到明确的答案，便都归罪于那个神秘莫测的大海。由此出发，又形成了他晚年的一点可怜的理想和追求：希望自己唯一的女儿

不要再过她母亲那样的生活，不要再把自己的命运和海捆在一起，“和一个在岸上有正当事做的人结婚”，“在乡下有间小屋子”；这样，他自己的晚年也可以有一个归宿——“死在岸上，死在床上！”可是，他竟连这样一点可怜的理想也不可能实现。当他发现女儿在船上和一个最下等的水手——火夫相爱的时候，他拼命从中阻止，甚至要同布克挥拳动武；然而，当知道了女儿的经历之后，他只有在绝望中妥协了。最后，他和女婿不期而合地与同一条船签订了合同，又要一起远航了。在大幕即将闭上的时候，老桂丝仍然被那个神秘的命运之谜熬煎着，他探究的结论依旧是：

> 雾，雾，老是雾。你看不出你是到哪儿去。只是这个老鬼家伙，海——只有它知道！

假如说，老桂丝对命运之谜的探究，结论是含糊的；那么，我们从他的生活命运中得到的启示却是具体、明确的：“海”，不过是那个不合理的社会的象征。

年轻的水手麦地·布克，却是一个与老桂丝完全不同的人物。当我们见到他的时候，他刚刚受了一场生死的考验。两个星期前，他的船在海上遇见暴风雨，船里进了水，水手们希望赶到波士顿，可是，中途又遇见第二场暴风雨。在危急中，火夫们要暴动了。他凭着力气阻止了暴动。最后，他和另外三个人乘着小船，战胜风浪，死里逃生，来到老桂丝的船上。他刚一出场，虽然疲倦无力，却显示出健壮、粗野、勇敢的形象。他对“海”抱着完全不同的态度。在第三幕，当他听到老桂丝在抱怨大海的时候，他被激怒了：

> 要真是男子汉大丈夫的话，海是他唯一的生活，他

不惧怕自己的阴影！只有在海上他才自由……

> 你侮辱了海。海曾给你机会，它将你打倒，你不能像一个男子汉大丈夫，立起来再和它挣扎，却瘫了下来，后半世只干喊着海是个杀人的家伙。（得意地）我自己不是差一点淹死在海里？浪头打过来，在海面上漂流，几乎快进龙王殿里去，可是我一直没有抱怨，直到海敌不过我，知道我的力气，是个真男子汉，我不是这样的么？

年迈的桂丝，在与命运搏斗了大半生的时候，已经对自己的力量失去了信心，甚至对自己的生活也一起否定了。可是，麦地·布克风华正茂，对自己的力量正充满了信念，他在战胜风暴的斗争中，一次又一次地发现了自己的力量和价值。他自己不肯屈从于命运，更不耻于那些被命运折服了的弱者。是的，布克也有一般水手的粗野，甚至也像很多水手那样，每到一个码头便去喝酒、玩女人。可是，在他的心灵深处，却埋藏着一个美好的愿望：能够找到一个"美好端庄"的女人，便和她结婚，从此，"我不再喝酒、浪荡了，发了工钱的时候，完全将钱交给她，到了码头的时候，待在家里一个时期，每晚都像绵羊似的驯服，和她待在一道。"请不要嘲笑他的愿望过于平庸，更不要责怪他没有更"崇高"的追求！他既不是哈姆莱特，也不是奥瑟罗，他只是布克——一个普普通通的船上的火夫。他的愿望和追求，当然不会超越自己个性的藩篱。问题还不仅仅在于他有这样简单而又纯洁、平庸而又美好的理想，更重要的还在于他在追求这种理想的时候，是那样全力以赴，不顾一切。他在船上认识了安娜，经过一场误会之后，他认定这是自己所追求的那种女人；于是，他爱上了，并且是以自己的方式去表达情感的——执着地要安娜嫁

给他。为此，他藐视老桂丝的种种反对，不达目的，不肯罢休。可是，他忽然发现，自己认为是“美好端庄”的姑娘，实际上正是他所厌恶的妓女。他在深重的打击之下，丢掉安娜，跑到码头上去酗酒闹事，以求得自我解脱。可是，他并没有绝望，更没有失去对自己的力量和价值的信念。在经过一番痛苦的折磨之后，他又回到船上，在同安娜的一场斗争中，又获得了自我确认：

布克　(内心一度挣扎之后——紧张地——很困难地说出来）若是我相信——除了我之外，这世界上你决不爱任何别的男人——也许我可以忘记其余的事。

安娜　(欢悦地大叫一声）麦地！

布克　(徐徐地）若是你说的是真实的话，也许我可以相信你已经改变了——你一生中做了许多事，我把你改变过来，不再像以前的你了。

安娜　(呼吸几乎都停止了）哦，麦地！这就是我想要对你说的话！

布克　(很自然地）因为我有一种力量，可以叫人照我的意思做事，女人也许也可以，我想我把你已经改变成了一个完全新的女人，我跟你永远不会再想到你过去是怎样的一个女人了。

安娜　是的，麦地，你有这力量。我知道你有这力量！

他要安娜拿着十字架发誓，她照着做了，于是，他和她破镜重圆，他“好像要与命运挑战似的”宣布：“我们早上就结婚”，“不管那些鬼把戏，我们两人现在很快乐。”

大海，对于老桂丝说来，是主宰他命运的一种神秘力量，对

于布克则不过是考验自己力量、可以征服的外在环境；可是，对于安娜的生活命运说来，它却具有独特的意义。

一个十六岁的姑娘，母亲死了，父亲在海上漂流，自己孤身一人生活在偏僻的乡村，被表兄奸污了。她怀着愤恨的心情，跑到大城市里谋生，又沦落为妓女。她饱受欺凌、侮辱。她憎恨那些摧残、蹂躏自己的男人，厌恶那个戕害自己身心的世界。于是，她千里寻父，来到了海上。在第一幕她刚刚出现的时候是一个活脱脱的妓女，既粗野、庸俗，又玩世不恭。当大幕重新打开的时候，十天过去了。在奥尼尔的剧作中，“幕间”并不仅仅意味着时间的流逝，也包含着实实在在的生活内容。在第二幕开始时，我们看到她的身心都发生了巨大的变化。父亲的爱，完全不同的环境中的完全不同的生活，不仅恢复了她的健康，也洗涤了她的灵魂。和老桂丝所期望的相反，她在短短的十天内，深深地爱上了大海。请听听她对父亲倾诉的心声吧：

安娜　（稍停——梦呓似地）真好玩！今晚上我觉得有些奇怪，我觉得老了。

桂丝　（迷惑起来）老了？

安娜　嗯——好像生活在这雾里面好久好久了。（苦恼地蹙着额）我不知道怎样才能说明白我的意思。好像我到远处待了一个长时期，又回到家里来似的。好像我以前曾到过这儿——这船上，在这同样的雾中——有许多次了。（短促地笑了笑）你一定以为我说的太空洞了。

桂丝　（粗暴地）任何人在雾里面都会这样感觉到奇怪的。

安娜　（坚持地）不过你替我想想看，为什么原故我会有这样的感觉——感觉到——好像我以前丢了什么东西一直没有找着，现在可找着了——好像

这儿对于我是个很合适的地方呢？并且我仿佛忘记了——以前所经过的一切事情——好像它们对于我没有什么关系了。我觉得现在多少是清洁些——正如你洗过澡以后的那种感觉。我觉得又快乐了——是的，真是的：——比以前我所到过的任何地方都更要快乐些……

如果说这十天是安娜生活路途中的转折关头，并不过分。这十天的生活，应该使她快乐。在这里，既没有那些把她当作泄欲工具的男人，也没有欺辱、歧视等等戕害她的心灵的一切东西。她在这里享受到父亲的慈爱，过的是人的正常生活。这确实可以说是“自我确认”的开始。紧接着，一个年轻的水手忽然闯进她的生活。在他的身上，她先是发现了一种对自己力量的信念；之后，又从对方纯洁的感情中映出了自己的天性，重新认识到自己的价值。她当然可以接受对方的爱情并加倍奉还。可是，对方的爱情不仅抚慰了她受伤的心灵，也唤起了她作为一个人的尊严。她不愿带着过去的污点去拥抱新的生活。或者，她把自己的过去原原本本地告诉布克，再同他结合；或者干脆把自己的污点和火炽的爱情一起埋在心里。在矛盾之中，她选择了后者，明确地表示：她爱布克，却不能嫁给他。就在这种矛盾的心理内容之中，我们不是看到了一个美好的心灵在发光吗!？事态发展的结果，却是她没有料到的。自己的父亲和爱人发生了不可调和的冲突。这场冲突的双方都出于对自己的爱，却都无意中伤害了她已经萌生的尊严——两个人都强迫她屈从自己的意志。假如说，她的“自我确认”，包含着人的尊严、人的独立人格、人的正常感情的复苏，这种伤害当然是无法忍受的了：

……你们这样争吵着，好像你们之中有一个人必须

> 占据我，认为是自己的。可是没有人能这样做，懂么?——我自己除外。我喜欢怎样就怎样，没有人能够要我怎样做我就怎样做，不管他是怎么样一个人！……我是我自己的主人。所以你们别痴心妄想！什么命令等等的话，都请别提！

于是，她向两个男人披露了自己沦落风尘的经历。她是在考验他们吗？不像。她是在报复吗？也可能。然而，最重要的是，她是在维护那个刚刚得到的“自我确认”，是在向伤害她的独立人格和纯洁感情的对象挑战。她向布克那样沉重又真挚地倾诉自己的心声：

> ……我想嫁给你，瞒住你，可是我不能这样做。我是怎样的改变了，你知道吗？我不嫁给你，使你相信我骗你的话——将真话告诉你，我又觉得可耻——直到你们两人逼着我，使我看出来你们和其余的人一样……请相信我，如果我告诉你，因为爱你的原故使我——清洁了。这是真实的爱！是么？（看他没有回答，沉痛地）你这人，和他们一样！

在听到她的自我披露之后，父亲绝望了，布克暴跳如雷地发作了，两个人都扔掉她跑到岸上喝酒去了。那么，她该怎么办呢？她眼巴巴地等了两天，在绝望之余，她已经买好了车票，准备回到那个戕害她的身心的世界中去。可是，父亲和布克都回来了。当她和他们共庆矛盾和解的时候，她充满了欢欣、幸福。在大幕即将闭上的时候，两个男人又要离开她出海远航了，等待她的将是什么样的命运呢？是真的像她希望的那样找到一间房子等他们回来共享团圆之乐吗？是真的像她的祖母、母亲那样在无尽期的

等待中孤独地死去吗？还是会在两个男人发生不测之后又回到原来的生活中去吗……

奥尼尔曾经说过："我当然要写幸福，如果什么时候我有幸遇上这种幸福，而且发现它具有充分的戏剧性，并与生活深处的节奏相协调。但是幸福只是个空洞的词儿，它究竟意味着什么呢？是精神振奋，是强烈地感到人的存在和发展的重大价值么？如果幸福确实意味着这点，而不只是嘻嘻哈哈地满足于自己的命运，那么，我相信，在一出真正悲剧中的幸福，要比在迄今所有具有幸福结局的剧本中的全部幸福还要多。"① 这是奥尼尔的幸福观，也是他的悲剧观。《安娜·桂丝蒂》中的三个人物，都是普普通通的人，但都有自己的理想、愿望和追求。他们的追求都是正当的、合理的；每个人的内心深处都蕴藏着美好的感情。用奥尼尔的话来表述，这就是对不合理的生活的否定，对"人的存在和发展的重大价值"的憧憬。奥尼尔在剧本中，对几个人物在这方面的表现写得很生动、很充分。可是，我觉得，这部现实主义剧作的思想意义并没有局限于此。

尽管三个人物都在追求正当的、合理的愿望，都是通常所说的"好人"（顺便说一句，剧中并没有一个"坏人"）；但是，他们聚在一起，却一次又一次地发生复杂、尖锐的冲突，看起来甚至像是在互相折磨，互相增添痛苦——这又是为什么呢？难道他们都是靠伤害别人才能获得"自我确认"吗？当然不是。假如剧作家仅仅把某个剧中人物的痛苦，归罪于别的人物的过失，剧本的意义也就很有限了。奥尼尔正是让三个无可厚非的"好人"构成冲突，从而在展开冲突的进程中，把潜藏在人物命运背后的深刻的社会内容形象地揭示出来，诱导我们去深思冥想。当老桂丝知道女儿的不幸遭遇，意识到自己的过失，回到船上请

① 转引自复旦大学外国文学研究室编《外国文学》，1980 年第 1 期。

求她原谅自己的时候，父女之间有一段感人肺腑、发人深思的对话：

桂丝　我想过了，我想都是我的错——使你遭遇了许多坏事。（恳求地）安娜，请不要恨我。我是个老糊涂虫，这就是了。

安娜　谁说我恨你？

桂丝　安娜，我对你做了许多错事，我很抱歉。我要你以后的生活快乐，来弥补弥补！和那个爱尔兰人结婚能使你快乐，我也要你这样做。

安娜　（迂缓地）没有机会了，不过不管怎样，你能对这事改变了主意，我也很喜欢。

桂丝　（恳求地）你想——也许——你可以原谅我了？

安娜　（傲笑）我现在就原谅你了。

桂丝　（拿起她的手，吻着——断续地）安娜宝宝！安娜宝宝！

安娜　（被感动，但有点疑惑）别这样了。说起来也没有什么可原谅的。这不是你的错，不是我的错，也不是他的错。一句话。我们都是可怜虫，事情凑巧，我们就在错误里生活着。

桂丝　（诚恳地）安娜，你说的话对！这都不是什么人的错！（挥动拳头）是这鬼家伙，海——的错！

这当然不是他们哪个人的过错。如果说他们都是“在错误里生活着”，那决不是他们愿意如此，那个不合理的社会，使他们都过着不合理的生活。他们在追求正当、合理的愿望的时候，又是那个社会的阴影笼罩着他们，使他们彼此之间发生冲突，给每个人造成深重的痛苦……

三、心理冲突

《安娜·桂丝蒂》写于1920年，首演是在1921年。在20年代前后，易卜生开创的“社会问题剧”的传统，以及在欧洲广泛流传的象征主义和表现主义戏剧，形成了两大潮流，影响着美国剧坛。这种影响，在奥尼尔的剧作中也有明显的表现。奥尼尔是一个广收博采又富于独创性的剧作者。他自己说过，在欧洲近代剧中间，他读得最多的是易卜生和斯特林堡的剧作。关于斯特林堡对奥尼尔的影响，将在介绍《琼斯皇》一剧时还要谈到。在介绍易卜生的剧作时，已经谈过这位剧作家在他的“社会问题剧”中，善于把两种敌对的社会势力典型化为性格的冲突，从而揭示出严肃、尖锐的社会问题。这个传统，曾经直接影响肖伯纳，也影响了美国的剧作家安德森、奥达茨以及阿尔比等等。可是，初看起来，《安娜·桂丝蒂》并不能说是“社会问题剧”。在这部剧作中，我们既看不到两种敌对势力之间的冲突，从表面上看，也没有提出政治、法律等等方面的社会问题，有人讲：“奥尼尔的戏剧创作用了易卜生、斯特林堡的心理现实主义。”从他的创作特色来看，这话是有道理的。仅从《安娜·桂丝蒂》来看，它的主要特点是：在人物追求自己的理想和愿望的过程中，在人物之间复杂微妙的冲突的发展过程中，着重于揭示人物潜在的心理活动内容。如果把它称之为“心理剧”，似乎更准确一些。不过，这只是问题的一个方面。有人认为：《安娜·桂丝蒂》也可以说是一部“社会问题剧”。这种说法，也并非没有道理。如前所述，剧本通过人物的心理活动不是也触及到那个社会的问题吗？奥尼尔对“社会问题”有自己的看法。有人劝他写反映阶级斗争的戏，他拒绝了，理由是“艺术与政治不能混

淆”。同时，他又主张，剧作家“必须深挖现代社会的病态的根源——旧的信仰的丧失以及科学和物质主义在提供新的信仰方面的失败”。[①] 在他看来，资本主义社会的根本问题是拜物主义扼杀了人们的信仰。他通过老桂丝、安娜和布克对理想和愿望的追求，要唤起“对人的存在和发展的重大价值”的信念，这不正是剧作中提出的社会问题吗?！不过，奥尼尔对戏剧创作也有自己的观点。他认为：“剧本本身并不是宣传，而是把人们的实际情况展示出来，也就是说用人的生活的形象揭示了真理。”他的戏剧观和创作实践是一致的，这就构成了他创作的重要特色：写活生生的人，真实地再现人的生活境遇和内心世界。所谓“社会问题”，正是寄寓在人的生活境遇和内心世界的真实描写之中。从剧本蕴寓的思想内容来说，可以说是“社会问题剧”。从剧本的艺术特色来说，它却属于“心理剧”的范畴。所谓“社会问题剧”并非只有一种固定不变的模式。在开拓反映社会矛盾的广阔途径方面，奥尼尔的创作特色很值得我们重视。

一部剧作的艺术特色，往往首先表现在对戏剧冲突的构思和处理上。这部剧作对戏剧冲突的构思和处理，有鲜明的特点。通观全剧，构成戏剧冲突的主要内容，既不是两种敌对势力的斗争，也不是对立观念的论战，而是心理的冲突。

所谓“心理冲突”，当然是指发生在内心范畴的矛盾和斗争。人的“心理”是一个十分复杂的领域，它包含着意识、情绪、思想、意志等等广泛的活动内容。奥尼尔对社会生活的兴趣既然在于人在病态社会中的追求和探索，他当然不会不深细入微地洞察人们在追求和探索中的心理活动内容，并用戏剧的形式把这种内容形象地展示出来。实际上，这正是他在创作中竭力以求的东西。斯汤达称作家为“人类心灵的观察者”。奥尼尔自己

① 转引自朱虹：《尤金·奥尼尔》，《外国文学研究集刊》第2辑。

说：“作家都是心理学家，而且在心理学被发明以前，他们早就是深刻的心理学家了。”他是无愧于这些称号的。他对剧中人物的心理活动洞察得深，把握得准，并善于通过人物之间错综复杂的矛盾关系，通过人物交往时丰富的、有表现力的动作（主要是语言动作），把各自的心理活动形象地展现出来。

在剧本中，人物之间的矛盾有时并不表现为针锋相对的冲突。每个人物都有丰富的心理活动内容，相互交往时，不同的心理活动内容自然就会形成潜在的矛盾。由于特定的情境、特定的关系，或者相互体谅、容忍，或者一方挑战、一方退让，这就使得他们之间的矛盾并没有爆发为冲突，而只是一种内心的抵触。在这种情况下，“戏”是内在的，但却也有引人的力量。在第二幕，安娜经过十天的船上生活，在这十天中，由于新的环境和新的人与人的关系的影响和熏陶，她觉得自己的灵魂像洗了个澡似的，干净了，纯洁了。她对海产生了感情。可是，她的父亲对海却抱着憎与怨的情绪，目睹女儿的情况，既为她能够喜欢和自己相处而高兴，又担心她真的会爱上海，爱上船上的生活，那就有可能爱上船上的人——水手。这里，女儿和父亲之间潜伏着矛盾。他们只要一谈到海，这种内心的矛盾就会流露出来，从而构成了一种特殊的冲突的形式——内心的抵触。请看第二幕开始时的一段对话：

安娜　……（带着奇异的喜悦）我喜欢这雾！真的！它是那样的……（踌躇一下，思索适当的字眼）好玩儿，肃静。我觉得已经是——完全超脱了一切。

桂丝　（厌憎地吐口唾沫）嗯，雾是它所玩弄的把戏中最坏的一个！

安娜　（笑了一下）又在抱怨海么？我倒渐渐爱它起来了，虽然我见到的还不多。

桂丝　（忧郁地看她一眼）安娜，你这话不对。你愈看得多，就愈不会这样说了。（看她有些怒意，连忙换了稍愉快的口气）不过你喜欢待在这煤船上，我倒很高兴。你在这儿觉得很好，我也喜欢。（和蔼地笑着）你喜欢这样孤单地跟你的老爸爸住在一道么？

一谈到海，两个人的矛盾就要爆发。可是，由于老桂丝很珍惜刚刚和女儿建立起来的关系，不愿意破裂父女之间的感情，话头一转，矛盾又没有爆发。但是，他的忧虑并没有消除，只要一谈到海，内心的忧虑就油然而生：

安娜　（声音又带着喜悦）我爱它！它永远不消散，我也不会感到厌倦！（桂丝烦躁地双脚移动了一下。稍停，安娜继续徐徐地说）它使我感觉到清洁——在这外边——就好像洗了一个澡似的。

桂丝　（稍停）你还是进舱里去看看书吧，这样可以使你睡着。

安娜　我不想睡。我要待在这外边——思索，思索。

桂丝　（向舱走去——但又走了回来）安娜，今儿晚上你有些特别。

安娜　（声音提高，有些怒意）你打算怎么样——想把情形弄得更糟么？你待我很好，不能再好了，我自然很感激你——不过你现在不要把它毁了。（看到她父亲脸上难堪的表情，勉强笑了笑）我们谈别的吧。来，坐在这儿。（用手指着盘绕着的缆圈）

桂丝　（在她的身旁坐下，叹了口气）安娜，夜深了……

如果从“戏剧冲突”激烈的程度来看，这里并没有震撼人心的力量。可是，在表面上看起来是很平淡的对话中，寄寓的心理活动内容是很复杂的。要讲“潜台词”。每一段对话中都有，而且十分丰富。不仅如此，这些并不激烈的心理抵触，就像是在阴沉沉的天隙远远传来的一两声隐约可闻的雷声，预示即将爆发一场暴风雨。这里充满了悬念，它引起我们的期待：

桂丝　（声音中带着严肃）安娜，我把你带到海上来，我想我真是个糊涂虫。

安娜　（被他的声调所激动）今晚上你自己说话也奇怪。你这样做，好像怕有什么事要发生似的。

桂丝　安娜，只有天知道。

在复杂微妙的“心理抵触”中，造成了有力的悬念，悬念诱导我们去关注人物关系的发展，去洞察潜藏在人物关系和戏剧冲突中的奥秘。这里，表现了奥尼尔处理悬念的才能和处理戏剧冲突的功力。

当年轻的水手布克在船上出现以后，老桂丝所担心的事情终于发生了：安娜和布克刚刚见面就发生了爱情。尽管两个人的感情是纯洁的，却给老桂丝造成致命的打击。悔恨、忧虑、绝望等等复杂的内心情绪再也无法抑制了。于是，他对着大海发泄自己满腔的怨恨：

……你这个可恶的老家伙！这是你玩的鬼把戏！（像疯狂似的大怒）可是天呀！你不要这样做！不，当我还活着的时候！不，天呀！别这样做！

通观全剧，戏剧冲突发生在三个主要人物之间，从表面上看，冲突爆发、发展的契机是布克和安娜之间的爱情关系，而这场冲突的触发者则是老桂丝。当老桂丝的内心情绪积蓄到饱和程度的时候，冲突就以一泄千里的气势向前发展了。全剧写得最精彩的是第三幕，在这里，先是老桂丝和女儿的冲突，接着是老桂丝和布克的冲突，之后，又是安娜和老桂丝、布克之间的冲突；就像风暴骤起的大海，浪涛翻滚，一浪高过一浪，一浪比一浪更猛。不过，就是在冲突迅速推进发展的时候，剧作家也并不仅仅是表现人物外部行动的对抗，而是在着重揭示冲突各方复杂的心理活动的内容。正是因为这样，冲突发展的每一个段落，都是内心情绪的强度远远超过外在行为对抗的力度。正是人物内心情绪的强度，使得冲突的发展具有震撼人心的力量。

老桂丝竭尽全力阻挡女儿和布克的结合。他先是劝说安娜，但是，女儿虽然告诉他自己不能嫁给布克，却并不掩盖对布克的感情；当他处在交织着忧虑和希望的矛盾心境时，布克出场了，两个人各自坚持自己的意愿，冲突迅猛发展，直到挥拳动武、拔刀相对。安娜出场之后，两个人争相要她遵从自己的“命令”，从而触犯了安娜，她在复杂的内心情绪的促使下，向他们披露自己沦为妓女的经历；在这里，冲突发展到顶点。就是在三个人之间的冲突趋于白热化的时刻，奥尼尔仍然着重于揭示每个人心理活动的内容。着重于表现三个人内心情绪的对抗：

安娜　……（声音中突然显得疲乏）最后，我终于屈服了。这有什么用？（停住，朝两人看看。两人都默然不动。桂丝像是失望得目瞪口呆，一切的希望都毁灭了似的。布克脸上燃起愤怒之火，但是他惊讶得不知如何寻找发泄愤怒的方法。安娜感觉到他们静寂中的严重性，激起她的粗

暴的挑战）你们一句话都没有——你们两人都没有——可是我知道你们在想些什么。你们和其他的男人们一样！（对桂丝——怒气冲冲地）这应该怪谁？你，还是我？如果你能像一个男子汉大丈夫做的事——如果你能和平常的一个规矩的父亲一样，把我带在你的身边——也许情形不会是这样的！

桂丝　（痛苦地）安娜，别这么说！我要疯了！我不要听！（以手掩耳）

安娜　（这样一来，更引起怒火——粗暴地）要你听！（欠身将他的手自耳边扳开——歇斯底里地大怒）你——把我送到内地去——过去两年中我并不是什么看护妇——信上写的都是骗你的话——我是在那种坏地方做事，就是它——是的，就是那种地方——那种像你和麦地一样的水手们到码头的时候去玩儿的地方——你所说的善良的内地人也去的地方——所有的男人们，哦，天杀的人们！我恨他们！恨他们！（歇斯底里地哭泣起来，将身倒在椅内，伏在桌上哭泣。桂丝和布克一跃而起）

桂丝　（像小孩呜咽着）安娜！安娜！这不是真话！不是真话！（立着搓动双手，开始哭了起来）

布克　（庞大的身躯紧张得像快要爆发的弹簧——迟缓地）哦，这就是了！

安娜　（叫到他的声音，连忙抬起头来——极度的讥嘲的苦痛）麦地，我猜想你还记得你说的话吧？只要我没有嫁过人，其他的理由你是不管的。那么，我想你要我换衣服上岸去，是不是？

（笑）是的，你要我这样做！

布克　（要爆发了——呐呐地）天不容的！

我摘引这场冲突的一个段落，目的在于说明奥尼尔在这部剧作中处理冲突的特点。在这里，冲突是在语言动作（台词）、静止动作（停顿）和形体动作的交错中向前推进的。在对话中包含着丰富的潜台词——潜在的内心情绪；在停顿中蕴藏着强烈、复杂的内心情绪；而每个人的形体动作，无论是突发的、猛烈的，还是隐微的、平缓的，也都蕴藏着强烈的、复杂的内心情绪。剧作家运用戏剧艺术的种种手段，目的都在于把潜在的内心情绪外化，诱导我们进入人物的内心世界，去感受每个人的思想、愿望、感情和心理的个性特征。

奥尼尔在谈到他剧作的题材时说过：“这过去是、今后也永远是戏剧的唯一题材：人和自己的命运进行斗争。以前和人斗争，现在人和自我斗争，为了确立自己的地位和自己的过去进行斗争。”所谓“和自我斗争”，当然是指人们在内心深处展开的矛盾和冲突。这是贯串在奥尼尔部分优秀剧作中的一个重要内容。在《安娜·桂丝蒂》中，所谓“心理冲突”，不仅仅表现在三个人物之间的矛盾纠葛中，也发生在每个人的内心深处——这就是内部的心理冲突。在介绍《马克白斯》时说过，莎士比亚的悲剧不仅包含着人与人之间的性格冲突，还包含着主人公内心深处的冲突。莎士比亚在几部著名的悲剧中，揭示内心冲突的一个重要手段是“独白”。在奥尼尔的某些剧作中，“独白”和“旁白”是大量使用的。可是，在这部悲剧中，虽然有时也运用独白来揭示人物内部的心理冲突（如前面摘引过的老桂丝向大海发泄满腔愤恨的台词，就是独白），但用得极少。在大部分场面中，他正是把人物之间的矛盾纠葛和人物个人的内心冲突交融在一起，把这两种相互作用的冲突在对话中一起揭示出来。这

样，不仅大大增加了对话本身的心理容量，也有助于深入揭示每个人物心理活动的复杂性。这样的对话在全剧中俯拾皆是。在第三幕，当老桂丝追问女儿是不是想嫁给布克的时候：

桂丝　（怒容满面，从口里逼出下面的话）也许——你想你——嫁给他？

安娜　（摇头）不！（桂丝怒容消失。安娜徐徐地继续说着，声音中带着忧伤）如果我在四年前——甚至两年前——遇着了他，我会不放松这种机会，我对你直说了吧。就是现在我也不会的——不过他是这样坦直—— 一个大孩子似的——我不忍心去愚弄他。（突然脱口而出）可是不许再说他跟我不配。是我不配他。

一般地说，在冲突激烈的时候，人物台词的节奏是很快的。可是，当父女之间的谈话已经触及到彼此最关切的问题时，两个人却像是在搜寻着适当的词句，台词的节奏却慢下来了。其实，台词节奏的缓慢，那些时断时续的话语，正是人物内心深处发生矛盾的表现。在这段对话中，与其说安娜是在回答父亲提出的问题，倒不如说她是在思索着自己应该怎样处理和布克的关系，在探求着自己的归宿。台词节奏的缓慢，是思索的结果，而且，正表现了她此时此刻内心矛盾的深重。

是的，奥尼尔笔下的人物似乎总是在探求着，他们在探求个人的归宿，个人的命运，也在探求着人与人的关系的真谛。因此，他们总是在思索着，孤身独处时是这样，在与别人交往甚至发生冲突时也是这样。在第四幕，在安娜拿着十字架对布克宣了誓之后，三个人之间的矛盾纠葛已经解开了，他们仍然在思索着、探求着。这种充满矛盾的心理内容，仍然体现在对话之中：

布克　你和你的安娜，有没有宗教？

桂丝　（惊讶地）什么，有的。我们在祖国内是路德教派。

布克　（惊惶地）路德教，怎么？（于是严肃地消失了惊惶的心情，徐徐地，大声自言自语）那么，我真该死。是的，这有什么区别？不论怎样，这是天的意思。

桂丝　（忧郁地正想着自己的事——安娜自左边房间走出的时候，桂丝好像在严肃地预先警戒地）好玩，真奇怪，是的——你和我就那样上了一条船。这不对。我不知道——是这个鬼家伙的海玩出这种可笑的把戏，是的。是这样的……

这是对话，也可以说是独白——出声的思考。

无论如何，这是一些严肃的人们，他们在相互交往。冲突时是严肃的，在探求个人的归宿和命运时是严肃的。就在他们之间的冲突和个人内心冲突的过程中，不正体现了严肃的社会内容吗?!

四、悲剧、诗意

有人说，奥尼尔是美国现代悲剧的创造者，而这种悲剧是受古希腊悲剧的影响。奥尼尔确实说过："我认为悲剧的意思是像希腊人理解的那样。悲剧使他们变得高尚。使他们的生活过得越来越充实。悲剧使他们在精神上对事物有深刻的感受，使他们从日常生活的琐碎贪求中解放出来。"从这个意义上来看，奥尼尔似乎是接受了古希腊人的悲剧观。可是，我们在奥尼尔的剧作

中，既找不到《俄狄浦斯王》那样的命运悲剧，也看不到《普罗米修斯》式的英雄悲剧。我们翻遍古希腊人流传下来的所有悲剧作品，也根本找不到类似《安娜·桂丝蒂》这样的悲剧。影响毕竟只是影响，奥尼尔属于20世纪，他有20世纪新的悲剧观念，他反映的是20世纪资本主义社会的人的生活，这就使他的悲剧作品有新的特点。

在奥尼尔看来，悲剧是同高尚、崇高的事物相联系的。因此，他才特别崇尚悲剧。但是，他对"崇高"、"高尚"有自己的理解。他是从20世纪资本主义的现实生活中去发掘崇高事物的。就在奥尼尔写出《安娜·桂丝蒂》、《天边外》这两部现代悲剧以后，他在回答那些认为他的剧本"过分阴郁"的批评者时说过：

> 人们责怪我过分阴郁。难道这就是对生活的悲观主义观点吗？我认为并非如此。有的乐观主义是肤浅的、表面的，而有的乐观主义是比较高级的，人们往往会把它和悲观主义混为一谈。对我来说只有悲剧性才具有那种有意义的美，而这美就是真理。悲剧使生活和希望具有意义。最高尚的总是最具有悲剧性的。那些取得成绩以后就害怕最终遭到失败，不再有所追求的人是精神上的资产者。已取得的成绩证明他们倾向于妥协和猥琐平庸。他们的理想毕竟非常空虚！……一个人只有在达不到目的时才会有值得为之生、为之死的理想，从而才能找到自我。在绝望的境地里继续抱有希望的人比别人更接近星光灿烂、彩虹高挂的天堂。

我所以大段摘引奥尼尔本人对悲剧性的解释，因为这段话确实可以帮助我们理解所谓"现代悲剧"是什么意思。在奥尼尔看来，

资本主义社会的现实，在这个社会中的人们由于物质上的成功而满足的生活状况，是平庸的、猥琐的，是缺少意义的；而在艺术上对这种生活的肯定，只是“肤浅”的“乐观主义”。他不屑于这样的乐观主义。他极力在这种平庸、猥琐的现实生活中发掘最有意义、最有价值的东西，这就是人们对理想的追求，在这种永不满足的追求中重新“找到自我”。在另外一个剧本《天边外》中，主人公罗伯特生活在一个海边的乡村，他从小体弱多病，却是一个幻想家。他不满意农庄平庸的生活，在幻想中追求“天边外”那个美妙的世界。因此，他想离家去航海。他的同胞却是一个“务实”的人，没有幻想，一切都讲究实际。两个人的人生观是迥然不同的：

安德鲁　……你见过一些世面，就不把农场放在眼里啦，你只想见大世面。

罗伯特　远不止此。安迪。

安德鲁　当然不止。你想学航海，以及诸如此类的事，那你就能当上一名高级船员啦。这也是很自然的事。如果你把始终免费提供食宿算进去的话，我想当船员的薪水就很不错啦；而且假如你想旅行，那末你想上哪儿，就可免费上哪儿。

罗伯特　（露出一种凄凉的笑容）远不止此，安迪。

安德鲁　当然不止啦。在那些外国港口以及别的地方，碰上好运气的机会总是有的。我听说，在一些新开发的国度里，对一个睁大着眼睛的青年人来说，机会多得很哩。（玩笑地）我打赌，你表面上文静得很，可你脑子里翻来覆去想的，就是这东西吧。（他笑着在他哥哥的

背上拍了一下）好吧，如果你一夜之间成了百万富翁，就不时来看望我们吧，我就把奉献盘递给你，就请慷慨解囊吧。这一来呵，我们能够花许多钱来兴建农场了，而用不着担心这对农场有丝毫的影响。

罗伯特　（勉强笑了一声）我可一刻也没有想到过这种实惠之极的东西。安迪。

安德鲁　你应该想到的。

罗伯特　不，不应该。（他梦幻似地指着天边）假如我说，召唤我的，是美，那遥远和神秘的天边的美，是我在书本中读到过的东方那种迷人的神奇和魅力，是浩瀚宇宙自由翱翔的需求，是漫游天地的极乐之情，是探究隐现在天边外的神秘之谜呢？假如我说，这就是我要出走的唯一无二的理由呢？

安德鲁　我说你在讲梦话哩。

罗伯特　（皱起眉头）请别这么说，安迪，我讲的是实话。

安德鲁　那你最好就呆在这儿吧。你所追求的一切，农场里应有尽有……

在这里，兄弟二人都在追求着，都有自己的归属问题：安德鲁属于这个农庄的土地，而罗伯特则认为自己属于“天边外”另一个世界。可是，就像命运和他们开了个玩笑。当罗伯特已经决定出外航海的时候，却忽然发现安德鲁钟情的姑娘露丝爱的却是自己，在她的劝说下改变决定，留在农庄；当安德鲁知道露丝并不爱自己的时候，却忽然决定由自己代替罗伯特去航海。五年过去了，罗伯特把农庄搞得一塌糊涂，自己也弄得贫病交加；露丝又逐渐发现自己的感情实际只是属于安德鲁的。五年间，安德鲁航

海在外，按照自己的人生观，几乎变成一个百万富翁，只是由于搞投机生意亏了本，但却仍旧要继续搞下去，捞回资本。看起来，罗伯特是失败了。但是，在他生命的垂危时刻，却又重新浮现出对“天边外”的憧憬，他挣扎着从那间乡村小屋走到那个大路旁边——他过去常常在这里遥望大海那边的世界，当安德鲁和露丝前来找他并劝他回到床上的时候：

罗伯特　依然抱着希望吗，安迪？用不着了。我心里明白。（好一会大家默不作声。他使劲地喘着气，吃力地注视着天边。）太阳升得好慢啊。（他讥讽地微笑着）医生要我到遥远的地方去——我就能得救。他说得对。这始终是医治我的妙法。可是太晚啦——这一生已经来不及了——但是——（他一阵咳嗽，全身都震动起来。）

安德鲁　（嘶声哭泣起来）罗布！（他愤怒地握紧拳头，无能为力地反抗着命运之神。）天哪！天哪！（露丝心碎地哭泣着，用自己的手帕擦着罗伯特的嘴唇。）

罗伯特　（声音突然充满着希望的幸福）你们不应该为我感到难受。你们不是看见我终于找到幸福了吗——自由啦——自由啦！——摆脱了农场——可以自由自在地到处流浪——永远地！（他撑起一只胳膊，脸上泛起红光，指着天边）看！山峦的后面不是美得很吗？我能够听见那熟悉的声音在呼唤我去——（极度喜悦地）这一次我真要去了！这不是终结。这是自由的开始——我旅程的开始！我终于争取到了我的旅

行——解脱的权利——在天边外……

是的，罗伯特的憧憬和追求是虚幻的，在他生命最后的时刻重新获得的憧憬和追求，仍然是虚无缥缈的。他幻想的“天边外”的那个世界，是虚构出来的，是不存在的。看起来，这不过是一个幻想家的悲剧。可是，在奥尼尔看来，只要一个人不满足于那个平庸，猥琐的现实，能够有所追求，有所憧憬，在他的精神世界中总是有点高尚的东西。平庸、猥琐的现实生活是毫无意义的，在精神上的憧憬和追求又是无法实现的，罗伯特的悲剧就在这里。有人讲：“罗伯特的悲剧在于一个理想主义者生在一个非理想的时代”。这正是奥尼尔的现代悲剧的一个核心问题。

《安娜·桂丝蒂》作为一部悲剧，它的主旨也正在这里。当我们看到那三个普普通通的人物在追求自己的可怜的理想和愿望的时候，当我们看到他们各自苦恼着、追求着却又相互冲突的时候，当我们洞察到那个伴随着他们的社会的阴影的时候，当他们都在探求着那个神秘的命运之谜又苦于找不到答案的时候，当我们在为他们最终的归宿忧虑的时候，我们已进入了那个社会，那个时代的一个侧面，从这里找到了那个所谓“命运”的谜底：在那个不合理的社会中，人们连这一点可怜的理想和愿望都难于实现。

无论是《安娜·桂丝蒂》还是《天边外》，都洋溢着一种深沉的诗意。当我们读完这些剧本掩卷深思的时候，不禁会问自己：这种深沉的诗意从何而来呢？

奥尼尔自己说过：“人们对我最少注意的一个方面，却正是我自己最为重视的一个方面：我还有点儿诗人的味道，我努力运用口语来显示美的固有节奏……我还努力在似乎最卑鄙下贱的生活中找到悲剧中那种使人理想化的崇高品质。”这句话，是理解奥尼尔部分剧作的一把钥匙。

在奥尼尔看来，诗意同悲剧的观念是统一的。资本主义社会

的平庸、猥琐的拜物主义的生活，是没有诗意的，它也没有悲剧性。假如在这样的生活中还有诗意的话，这种诗意正是蕴藏在那些不断有所追求、有所憧憬的人们的精神世界之中。假如能够把这样的精神世界开掘出来，这里就有了诗意。无疑，奥尼尔对戏剧创作中诗意的观点是正确的。请读一读《安娜·桂丝蒂》第二幕开始时的场面吧！一个年轻姑娘，面对着浓雾迷漫的大海，在倾诉自己的心声：她爱这雾，这海！因为在这里她的灵魂都变得清洁了！请再读一读全剧结束时那个发人深思的场面吧！三个普普通通的人，在经历了一场冲突之后，各自带着自己的憧憬与追求，面对着大海继续探索着那个神秘的命运之谜！请再读一读《天边外》中临近结尾的那个动人的场面吧！一个人在生命的尽头向着那个神秘的世界——“天边外”倾诉自己内心的激情！

真正的剧作家，都是人类心灵之美的开发者。生活在资本主义世界的奥尼尔尚且如此，那么，我们的剧作家不更应该具有这样的品格吗！

哪里有美，哪里就有诗意！

别林斯基说过：“通常在戏剧中被称为抒情段落的东西，仅仅指的是被激怒的性格的动力，性格的动力，性格中那种使言词不由自主地显得特别高昂的激情；或者是登场人物的隐藏的、珍秘的思考，而那思考，是我们必须知道的，是诗人使他边想边念出来的。”[①] 奥尼尔说，他想“用口语来显示美的固有节奏……”这种美就是人们在追求某种愿望和理想时，遇到某种阻力和变故，便在内心深处汇集成一股激情；奥尼尔善于用人们日常的口语把这种激情显示出来。在这些地方就充满了那种动人心弦、发人深思的诗意。

---

① 别林斯基：《别林斯基选集》第3卷，满涛译，人民文学出版社1958年版，第71—72页。

奥尼尔的表现派剧作《琼斯皇》

一、奥尼尔与表现派戏剧

表现派戏剧诞生于20世纪初的欧洲，在20年代到30年代之间，盛行于欧美几个国家。当时，资本主义已经发展到帝国主义阶段，社会矛盾日益尖锐化，随之而来的是具有普遍性的精神危机。这种危机的主要表现是：人们对现实社会的幻灭感，对于客观事物的规律的否定。在这种情况下，有些剧作家深受康德、柏格森和弗洛依德的哲学和精神分析学的影响，而形成一个特殊的流派——表现派戏剧。

瑞典的斯特林堡，被认为是欧洲表现派戏剧的先驱者。他在本世纪初创作的《大马士革》（三部曲）和《鬼魂奏鸣曲》，是表现派戏剧最早的代表作。他在《大马士革》中，主要用独白揭示人和命运的斗争以及人的精神世界的自我斗争；在《鬼魂奏鸣曲》中，则让死尸、鬼魂和活人同时出场，构成一个虚幻混乱的世界，用象征手法揭示资本主义社会人和人互相倾轧、相互残杀的阴森可怖的情景。除他以外，像德国的凯撒、托勒，捷克的恰佩克都曾经写过表现派的剧作。托勒的《群众与人》用象征性的人物表现了人道主义与革命暴力的冲突以及个人和群众的矛盾，试图探讨德国十一月革命失败的原因。凯撒在《从清晨到午夜》中，通过一个银行出纳员为了追求女人携款潜逃的

经历，揭露资本主义社会中金钱主宰一切的罪恶。恰佩克在《万能机器人》中用象征的手法揭露资本主义高度发展的科学技术会导致人的毁灭，并通过两个机器人的“爱情”关系歌颂人类的崇高精神。

人们对表现派戏剧有各种各样的看法。托勒认为，表现派戏剧的特点是“剥掉人的外衣，以便看到他们深藏内部的灵魂”①。日本的电影理论家岩琦昶认为：“这种戏剧是企图把人的思想意识中的世界，或者索性把人的潜在的意识，以象征的手法整个搬上舞台。”② 克拉克在《现代戏剧研究》中则认为：表现派戏剧的特点是：“把那些似乎是某人确实说过的话或做过的事记录下来是不够的，必须借助一种象征的语言和表演，加上布景和灯光，把他的思想、他的下意识的心灵、他的行为简括地表现出来。”③ 这些说法可以归结为：表现派戏剧不满足于描写人们外部的行为，而更重于表现其潜在的意识；为此，剧作家就努力探索各种各样的表现手段，把人的潜在的意识活动“外化”。因此，有人把表现派戏剧称之为“灵魂的戏剧”。

在20年代初，欧洲表现派戏剧的浪潮影响了美国剧坛。在第一次世界大战以后，美国戏剧面临着新的问题：以往的商业化的戏剧演出已经萧条，同时出现了实验性的小剧场运动。一部分热爱戏剧艺术的人士，在中小城市组织小规模的演出活动，上演新戏，试图复兴美国戏剧艺术。他们从19世纪末、20世纪初欧洲戏剧中吸取营养，试图突破旧的窠臼，实行戏剧革新。在这种情况下，斯特林堡的《梦幻剧》、凯撒的《瓦斯》，都曾在美国

① 岩崎昶：《译林》，陈笃忱译，中国电影出版社1963年版，1979年第1期。

② 见《电影的理论》，第53页。

③ 转引自劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社1978年版，第154页。

上演。这类表现派戏剧对他们影响极大。1921 年，温普罗斯顿剧团的组织者麦高文就曾热心提倡这个新的戏剧流派，称之为“明天的戏剧”。在受欧洲表现派戏剧影响最深的美国剧作家是奥尼尔。他先后创作了《琼斯皇》（1920 年）、《毛猿》（1921 年）、《上帝的女儿都有翅膀》（1923 年）、《大神勃朗》（1925 年）、《奇异的插曲》（1927 年）、《发电机》（1929 年）等引人注目的剧作。

如前所述，奥尼尔的创作深受斯特林堡的影响。他不仅十分推崇斯特林堡的自然主义剧作《死的舞蹈》，认为“单单这一个作品就构成了整整一个等级，即斯特林堡的等级，因为在他之前和以后没有任何一个人具有这样的天才”；同时，他也热情称颂像《鬼魂奏鸣曲》这样的表现派剧作，认为：在这些剧作中“把一切都表现了出来”，“在内容和形式上预示了未来的创作方法”。不过，奥尼尔并不是全盘肯定表现派的创作原则和方法。他对这个流派有自己的见解。他说：

> 我想，如果不用表现人物性格的手段是无法使观众接受主题思想的。如果舞台上出现的是些抽象的人物，譬如男人或妇女，那么观众就不会在剧本主人公身上认出自己，戏剧和观众的这种联系就失去了。《从早晨到半夜》就是这种表现主义的例子，这个剧本里的人物是类似“银行职员”的抽象人物。这就是我不能同意表现主义者的理论的地方。我不相信，人物性格是作者思想接近观众的障碍。表现主义的真正功勋在于把许多动作带进了戏剧。现代生活的某些方面他们表现得要比老式戏剧好。在《毛猿》中我部分地采用了这种方法，不过扬克是个活生生的人，否则他是不会被接受的。

这段话，不仅表明了奥尼尔对表现派戏剧理论的见解，也表现了他的某些表现派剧作的特点。

表现派戏剧有一种主张，认为戏剧的任务在于揭示某种永恒的品质和真理，因此，在很多剧作中的人物大都是某种观念的象征，是抽象的，是没有个性的。从这个意义上来说，这个流派是和现实主义戏剧的传统根本对立的。奥尼尔虽然推崇表现派，但是，他并不同意这种把人物抽象化的理论和实践。奥尼尔所以重视这个流派，主要在于它“把许多动作带进了戏剧”；也就是说，他更重视的是这个流派丰富了戏剧创作的表现手段，从而为揭示人的内心世界，反映当代的现实生活开拓了更广阔的道路。这正是奥尼尔的表现派剧作与一般的这派作家的作品不同的地方。

我觉得，奥尼尔的这种见解是精辟的，他的创作实践更值得我们研究、借鉴。

当前，我们国家戏剧创作的主流是现实主义。或许，在“百花齐放”的政策的推动下，在我国的戏剧创作和演出中，会发展不同的流派。但对大多数剧作家说来，在表现手法上有自己的特长。但是，人们都承认，戏剧，特别是话剧，它的表现手段是有限的。那么，研究和借鉴不同流派在表现手段上的长处，以丰富和发展已有的传统，对创作的发展当然是必要的。假如要发展不同的流派，那就更需要研究和掌握各个流派在表现手段方面的特长。为此，在介绍表现派剧作时，我选中了奥尼尔的《琼斯皇》。而且，在分析这部剧作时，我也想着重于介绍它在表现手段方面的长处。

二、处理戏剧冲突的特殊方式

《琼斯皇》的故事内容相当简单：一个黑人琼斯，他祖居非

洲，祖先被奴隶贩子运到美国，他自己在铁路上做工，在赌博时失手打死另一个黑人杰夫，被捕入狱。在狱中被白人狱卒鞭打，他用铁锹杀死狱卒以后，逃到西印度群岛的一个小岛上，靠着种种手段当了皇帝，成了暴君。他对岛上的土人进行残暴的统治和敲诈，因而激起了土人的愤怒。有人想杀死他，但没有成功。他就利用土人的愚昧和迷信散布说：只有用银制的子弹才能伤害他。土人忍无可忍，就聚集在山上准备制造银弹杀死他。琼斯闻讯后，想逃走，但却在丛林里迷了路。最后，土人在丛林里追到他，开枪把他杀死。

剧本写于 1920 年。当时，美国的种族歧视非常严重，黑人不仅没有社会地位，而且没有生命的保证。三 K 党任意屠杀黑人的事件，经常发生。可是，奥尼尔写这个剧本的意图并不在于揭露种族歧视的问题。与其说剧本写的是一个普通黑人受迫害的故事，倒不说是写一个暴君在绝境中的心理状态。琼斯在登上皇帝宝座之前的遭遇固然值得同情；可是，他对土人的统治和压榨却又令人憎恶。在剧本的第一场，琼斯和英国商人史密瑟斯有这样一段对话：

史密瑟斯　……你不是也东刮西捞地抠人家的钱么？瞧瞧你加在他们身上的捐税吧！天哪，你已把他们榨干了！

琼　　斯　（咯咯地笑）不，还没有榨干哩。我不是还稳坐在御座上吗？

史密瑟斯　（想到琼斯不知道的事，笑了）他们已被榨干了，你不久就会明白。（突然改变话题）至于说我破坏法律，你才是破坏了所有的法律呢。你是边制订法律边破坏它。

琼　　斯　我不是皇帝么？法律管不着皇帝。（明断

> 地）史密瑟斯，你听着，你当的是小偷，我当的是大偷。小偷迟早要坐牢，大偷可以作皇帝，死后还要被送到名人殿。（回忆）我在火车上做了十年工，听白种人讲话，懂了这个道理。我一有机会运用这个道理，两年之内就登上皇帝的宝座。

琼斯在美国社会上受尽了欺凌侮辱，同时也学会了资本主义社会那套处世哲学。他自己关于法律的看法，关于“小偷”、“大偷”的逻辑，不是多少反映了那个社会的真谛吗?！当他来到这个未开发的国土时，他就有机会运用这套哲学，靠着它爬上皇帝的宝座，依仗权势，对被统治者进行敲骨吸髓的剥削，以积累财富。

由此可以看出，琼斯的形象是双重的——黑人和暴君；而且，剧作者着重写的是已经成为暴君以后的琼斯。剧本是从土人已经聚集山上准备向琼斯进攻的时刻开始的。初看起来，构成全剧戏剧冲突的主要内容似乎是琼斯和当地土人之间的矛盾和斗争。可是，如果奥尼尔正面展开这场斗争，剧本的情节就要简单得多了：土人进攻；逃跑和追逐；相互斗争；琼斯被杀死。这样一来，在展开冲突的过程中，可能只有外部行为的对抗，不仅没有多少戏可写，剧本也就没有多少意义了。实际上，奥尼尔是用独特的方式处理这场冲突的。我们正是从这里可以看到全剧的主旨。

全剧共分八场。第一场写史密瑟斯告诉琼斯土人造反的消息，琼斯闻讯后逃离王宫；第八场写土人制成银弹，进入丛林杀死琼斯；中间六场都是写琼斯一个人在丛林中迷路逃窜的情况。通观全剧，并没有写琼斯和土人的正面对抗。奥尼尔在剧本中把土人和琼斯的冲突作为“戏”的背景，集中笔力写琼斯在逃亡过程中潜在的心理活动的内容。在第一场到第七场，土人并没有

出场，到第八场，当我们看到造反的土人群众时，已是戏的结局部分。可是，不管怎么样，琼斯的心理活动内容，是在土人造反、即将围杀他的特殊境遇中萌生并发展起来的。不表现出土人造反的行动，这种特殊的心理活动的内容就难于充分揭示出来。那么，剧作家怎样表现这个贯串全剧的行动，并把它作为主人公特殊的心理活动的触发力和推动力呢？在剧本中，奥尼尔在绝大部分场景中不让土人群众出现，而是用“鼓声”作为他们造反行动的象征，成功地完成了这个复杂的创作课题。

在第一场，当史密瑟斯把土人即将进攻的消息告诉琼斯时，他依仗着自己平时欺骗、愚弄土人的有效手段，颇为自得、自信；可是，他一听到“鼓声”，内心情绪顿时发生急遽的变化。

琼　　斯　……（自夸）银子弹总会使我走运的。不论是在思想、赛跑、硬拼或是斗智方面，也不管是在白天还是黑夜里，我都能胜过这帮子人，你瞧着吧！（远山上传来微弱、有节奏的鼓声。鼓声低沉、颤抖。开始时鼓点如正常的脉搏——每分钟七十二次——而后逐渐加快，直到幕落，从不间断。）

琼　　斯　（听到鼓声，大吃一惊。听着，有一阵他面部出现了一种奇特的恐惧神色，然后又装出一种漫不经心的样子问道，）他们为啥敲鼓？

史密瑟斯　（刻薄地笑着）为了你呀。敲鼓，就是说他们的仪式已经开始了。我以前听说过，我懂得。

琼　　斯　仪式？什么仪式？

史密瑟斯　黑人在开会，跳战舞，先鼓起勇气，然后再

来追你。

可以看出，琼斯虽然已经面临危境，但是他却迷信自己的手段和力量，仍然充满了自信。可是，当他一听到“鼓声”时，这种自信就动摇了；他虽然极力装出镇定自若的神态，内心却萌生出惊慌、恐惧的情绪。他正是在这种情绪的压迫下，离开王宫，开始逃亡。

在这个剧本中，“鼓声”起着特殊的、重要的作用。它起于土人“跳战舞”的仪式，是造反行动的象征。奥尼尔把土人群众准备造反的场面推到后场，而用“鼓声”象征着这股与琼斯相对抗的力量，并用它来触发、推动特定心理情绪的萌生和发展。通观全剧，这鼓声一直跟踪、包围着逃亡中的琼斯，无论他跑到哪里，只要一听到鼓声，就感到土人群众在逼近他，恐惧、绝望的情绪就愈来愈强烈。

琼斯虽然当了皇帝，却不想终身占据王位，他知道当地土人总会有一天忍受不住他的统治和掠夺；因此，他早有准备，一旦王位不稳，“就把钱全部带上”，逃往外国，并在那里存下大笔款项。为此，他已经把逃跑的路径摸得“一清二楚”。在第二场，他就是按照事先探好的路径逃亡的。因此，他虽是逃亡，却也胸有成竹，镇静自如。可是，当他逃到树林的边缘，想坐下来喘口气时，忽然“听到有节奏的咚咚鼓声”，顿时又惊慌不安起来：“真怪，他们老是敲鼓不感到厌倦吗？听起来，鼓声似乎更响了，或许他们开始追我了吧？”他连忙爬起来，企图寻找事先埋好的食品，吃饱肚子，可是那“愈来愈紧”的鼓声又催逼他继续逃命。在第三场，他在树林里刚刚恢复了一点自信，“远处的鼓声明显地比以前更响，更快”，他听到鼓声，感到土人“逼近了”，仅有的一点自信又消逝了，他惊慌得忘记原来探好的路径，竟钻进了灌木丛里——他迷路了。

在第四、第五、第六各场中，这“鼓声”愈来愈响、愈紧，它象征着造反者的逼近，象征着这个暴君愈来愈临近他的末日；而且，它就像跟踪追捕的土人真的逼近琼斯一样，形成了一条有力的动作线，把这个暴君一步一步推向地狱的深渊。到了第七场，在狂猛的鼓声中，他只能在这个深渊里挣扎呻吟了。我们看到是这样的场面：

> ……琼斯面向下伏在地上，双臂伸开，恐惧地呻吟着。咚咚的鼓声在他周围响着，这节奏低沉，象征着一种受压抑而想报复的力量。

到第八场，我们看到土人从丛林中抬出琼斯的尸体……

一般地说，“鼓声”不过是一种音响效果，音响效果在戏剧演出中具有相当重要的作用。可是，在大多数剧本中，音响效果不过是用来渲染环境、烘托气氛，对整个演出只起着辅助的作用。有人说，它“好像是一种可有可无的伴奏，并不是绝对必要的。没有它，戏当然可以进行”[①]。可是，在某些剧本中，音响效果并不是“一种可有可无的伴奏”。比如，在莎士比亚的悲剧《李尔王》的第三幕，莎士比亚不仅用狂风的呼啸、暴雨的咆哮、雷的霹雳等构成的音响效果，渲染自然环境的险恶；而且还用以烘托李尔王暴怒的内心世界。在这一幕中，李尔王站在狂风、暴雨、雷电交加的荒原，倾泻满腔的愤懑：“他叫狂风把大地吹下海里，叫泛滥的波涛吞没了陆地，使万物都变了样子或归于毁灭……在他渺小的一身之内，正在进行着一场比暴风雨的冲突更剧烈的斗争。”在这里，音响效果已经不仅仅是外在环境的表现，也是主人公内心情绪的象征。在《大雷雨》的第四幕，

① 阿·波波夫：《音响效果的作用》。

奥斯特洛夫斯基也并不是把“雷声”作为渲染环境、烘托气氛的“伴奏”；对于主人公卡杰林娜来说，那滚滚不停的雷声，似乎象征着一种无法逃避的惩罚犯罪者的力量，它造成了巨大的压迫感，逼使她竟当着丈夫和婆婆的面泄露了自己的隐秘。当然，在这两个剧本中，这样的音响效果都不是可有可无的东西，它作用于主人公的内心活动，从而构成了戏剧动作的有机部分。在这种情况下，没有这些“音响效果”，戏就无法进行下去了。

可是，无论是《李尔王》还是《大雷雨》，音响效果也还只是在某些场面中起着这种特殊的作用。在《琼斯皇》中，“鼓声”却是贯串全剧的一条动作线——与琼斯相对抗的反动作贯串线。奥尼尔用“鼓声”象征没有出场的土人群众的力量，用它把逃亡中的琼斯一步一步逼向死亡。在这里，“鼓声”已构成戏剧冲突的一方。这是处理戏剧冲突的一种特殊的方式。

不过，奥尼尔所以用这种特殊方式处理土人群众和琼斯的冲突，正是为了这样的目的：集中笔力揭示琼斯在逃亡过程中潜在的心理冲突。只要读过剧本就不难发现，在大部分场景中，构成戏的主体内容的正是这种复杂的心理冲突，是对主人公潜在的复杂的意识活动的揭示。正如已经说过的那样，“鼓声”只是主人公的心理冲突的触发力和推动力。

三、表现人物的心理活动的手段

前面说过，奥尼尔很重视人物性格的塑造，他推崇表现派戏剧，却并不赞成这个流派把人物仅仅搞成某种观念的象征的主张，而是欣赏该派剧作家对戏剧表现手段的丰富和发展。《琼斯皇》的创作在某种程度上正是体现了他本人的见解。

和某些表现派剧作相比，《琼斯皇》中对人物性格的塑造，

是很有特点的。琼斯是一个比较真实的人物。奥尼尔虽然着力写他作为一个暴君在穷途末路时逃亡的过程，但却没有把它写成暴君的象征物。他虽然是一个暴君，却有自己特殊的经历，具有特殊的思想、感情和心理的个性特征，他的性格正体现在这些方面。

在剧本的第八场，琼斯的结局是被土人杀死了。可是，与其说这个暴君是死于别人的子弹，倒不如说是被自己的恐惧心理葬送了的。造反的土人群众整整一夜的时间都在制造银弹、举行仪式，并没有进入林子里去追捕琼斯；已是黎明时分，他们却在他进入树林的地点守候他。在这一整夜的时间内，琼斯完全可以“跑到几英里之外，安全地到了海岸”，按着预先探好的路径远走他乡。可是，琼斯在丛林中逃窜了一个夜晚，最后却又转回到他开始逃亡的地点。史密瑟斯在剧本的结尾处对土人首领莱姆说：“他在树林里迷了路，你却认为是你们的鬼魔法和蠢鼓声使他转圈子，对吧?”在史密瑟斯看来：假如琼斯不是迷了路，是可以逃走的；他所以迷了路，并不是因为土人的“魔法”和“鼓声”，主要是他个人心理因素的作用。其实，琼斯所以不能逃脱死亡的结局，主要是他自己精神崩溃的必然结果；而“鼓声”不过是促使他精神崩溃的外在触发力和推动力（这种作用已经在前面分析过了）。这个剧本的主体部分，正是着重于表现这个暴君精神崩溃的过程，揭示他在这个过程中复杂的心理活动的内容。奥尼尔在这个剧本中对人物性格的塑造，主要也是体现在这里。也就是说，他是通过对主人公潜在的思想、情绪和心理的个性特征的揭示，塑造出一个暴君的性格。

为了完成这样的创作意图，奥尼尔借助于表现派戏剧常用的表现手段，并予以创造性的发展。

独白，是《琼斯皇》揭示主人公心理活动内容的主要手段。

在莎士比亚的悲剧中，曾经出色地运用独白表现主人公的内

心冲突。由他开始，“独白”已经是构成戏剧动作的重要成分（语言动作的一种）。可是，在现代戏剧理论中，却出现过排斥“独白”的主张。比如，英国的戏剧理论家阿契尔在1912年曾经说过：剧作家假如借助于独白进行“心理分析”，乃是“有关体面的事”；他主张废止独白。同时代的美国戏剧理论家哈密尔顿也认为，独白“是戏剧构造上最躲懒的手段”。有人则认为，近代戏剧的首要特点，是“独白与旁白的废止”。在这里，我不想对这些理论主张进行讨论。我只想说，戏剧的表现手段本身是很有限的，假如要把剧作家已经在实践中探索出来的表现手段进行“废止”，并不会有助于戏剧艺术的发展。莎士比亚及其他古典作家的实践已经证明，“独白”是揭示人物内心世界的有效手段之一；那么，我们就应该吸取这些经验，并研究以后的剧作家们在运用“独白”方面的新的经验，而不应该去简单地“废止”它。假如说，在易卜生等优秀的近代剧作家的作品中，已经很少运用“独白”了；那么，在表现派剧作家的创作中，“独白”则是被大量运用的。特别是在《琼斯皇》中，从第二场到第七场，构成戏剧动作的主要成分，正是琼斯的独白。奥尼尔正是通过主人公大段的独白把潜在的心理活动外现，表现了他精神崩溃的历程。在这几场戏中，“独白”有着丰富的表现力。请听第四场中琼斯的“独白”：

琼斯　我热得要化掉了！跑啊，跑啊，老是跑！这讨厌的衣服，简直像是给疯子、犯人穿的拘束衣！（他撕下上衣，丢掉，上身已是一丝不挂）哎呀，这倒好一点，我可以喘口气啦！（低头看脚，见踢马刺）他妈的，这带尖的踢马刺，害得我跌跟头，扭弯了我的脖子。（解下踢马刺，厌恶地丢到一边）哎呀，滚！我把这不值钱的

皇帝的穿戴都扔光，跑起来就轻松了。天哪，我累死啦！（稍停，听着远方不断的咚咚的鼓声）我拼命地跑，总以为和他们拉开距离了——可是——他妈的鼓声还是一样响——甚至离我更近了。但我总跑在他们前面，他们永远抓不住我。（叹口气）只要我这两条腿能走路就行。咳，真糟，悔不该当皇帝，当了皇帝要想脱身可真难啊。（怀疑地环顾四周）这里怎么有条路？倒是条平坦大路。我不记得有这条路啊。（忧虑地摇头）晚上，树林里稀奇古怪的玩意儿太多了。（忽然惊惧）天哪，别让我再碰上鬼了，它们会惹我生气的。（尽力自我安慰）鬼？你这傻鬼人，根本没有鬼这回事！浸礼会牧师不是对你讲过好多次吗？你是文明开化的人呢，还是这里的无知的黑人？

独白有两种，一种是“解释性”的——剧中人物只是向观众解释自己在幕间（或场间）遇到过什么事、做过什么事。这种独白是没有动作性的。这样的独白完全可以不用，因为它不具有戏剧性。可是，像上述这大段独白，并不是“解释性”的，而是把人物潜在的心理活动化为语言，是内心世界的外现。我们听着独白就像进入了人物的内心，理解了这个逃亡中的暴君的精神状态在此时此刻是什么样子，理解了他在想些什么，他的内心发生了什么变化。可谓“心曲隐微，随口唾出”。假如说，他在第一场当着史密瑟斯的面还有力量掩盖自己惊慌、恐惧的情绪，在第二场，也还有一点镇定自己的力量；那么，到这里，他不仅对自己当土皇帝的经历开始否定，而且，迷信的观念已经在笼罩他了。琼斯是从资本主义的文明社会闯进这个偏僻小岛上的，他占

据王位、维护统治的重要手段就是利用当地土人的愚昧和迷信。同时，作为一个黑人，他本身也并没有完全解除迷信观念的束缚。这种观念是构成琼斯精神世界的一个重要因素，也是推动他精神崩溃的内因之一。在特殊的境遇中，这种观念又开始统治他的精神，支配他的行动。到第五场，他已经完全陷入迷信观念的统治之下，企图通过对上帝的忏悔去寻找生路了。这样的心理活动内容，仍然是通过独白外现出来的：

琼斯　啊，天哪，天哪！啊，天哪！天哪！（他忽然跪下来合起双手，向天空举起——痛苦地哀求说）救主耶稣，听我祷告！我是个可怜的罪人，一个可怜的罪人！我知道犯了罪，我知罪！杰夫用灌了铅的骰子欺骗我，我知道后，一时火性发作就杀了他！上帝啊，我有罪！狱卒用鞭子抽我，我一时火性发作就铲死了他。上帝啊，我有罪！这里的土人推举我当皇帝，我尽情攫取他们的钱财。上帝啊，我有罪，我知罪，我悔恨！上帝啊，饶恕我吧！饶恕我这个可怜的罪人吧！（恐惧地恳求）上帝啊，不要让他们靠近我！不要让他们靠近我！让那鼓声停止吧！那鼓声里也变得有鬼了。（他站起来，显然从祷告中得到了点安慰——强作自信）上帝从此保佑我，不让我再看见鬼了……

当然，一个罪恶深重的暴君，在王权在握的时候，把“上帝”丢到一边，把犯罪当作儿戏，当他已临穷途末日之时，竟然企图靠祈祷而得到上帝的保佑，这未免太迟了，似乎也太荒唐了。不过，这段祈祷的独白，也正表现了他精神的崩溃；因为，除此以

外，他再也没有任何精神的依托了。

幻象，是《琼斯皇》把主人公意识活动外现的另一种手段。

在表现派剧作中，利用“幻象”显示人物潜在的意识，是常用的方式。这种方式之所以是有效的，因为它有生活的依据。当一个人在经历激烈复杂的内心斗争时，在内心情绪十分强烈的时刻，往往会在自己眼前出现这样那样的“幻象”，我们通常把这种现象称之为潜意识的活动。在《琼斯皇》中，奥尼尔大量运用这种手段，并构成了一系列具有象征意义的戏剧场面。

在这部剧作中，“幻象”都是主人公意识活动的外现，在各场中又有不同的内容，也有不同的象征意义。

在第二场，奥尼尔把主人公潜在的恐惧心理化为一种物象——“恐惧们”。当他在“鼓声”的压迫下找不到那些事先藏好的食品时，顿时惊恐失措，于是：“小而无形的恐惧们从树林的深黑处爬了出来。这些恐惧是黑色的、无定形的，人们只能看到它们闪闪发光的小眼睛……它们动起来没有声音。总是不慌不忙、吃力地想立直，可是立不直，又横倒下来……”很明显，这些神秘的、无定形的物象，当然是主人公恐惧心理形象的外化。当“恐惧们以各种弯曲的样子向琼斯面前扑来”的时候，琼斯“吓得大叫一声”，惊慌中向它们射出了第一发子弹。

在第三场，当琼斯在树林里惊慌逃窜的时候，舞台上出现了黑人杰夫的幻象。杰夫早就被琼斯杀死了，他的出现当然是琼斯内心浮现出来的幻影。在第四场出现的白人狱卒的幻象，具有同样的性质。一个罪恶深重的土皇帝，当他处在危境之中时，内心充满了惊慌、恐惧、绝望的情绪；这时，他一次又一次地想到那些被自己杀死的人，内心浮现出他们的幻影，这表明他正在被以往的犯罪行径压迫着、熬煎着，从而更增强了他原有的恐惧、绝望的心境。在这两场戏中，都有琼斯与幻象“对话”的场面。例如，在第四场，他在死一般寂静的丛林中，先是听到了什么声

音："我听到了稀奇古怪的卡嗒声，不知是什么作响，就在这里！声音很近！听起来像是——天哪，像是黑人在掷骰子！（惊恐）想到这种事，我还是快点走吧！"可是，他无法驱散这种幻觉，终于看见了杰夫的幻影：

> 琼斯　……（恐惧地喘了口气）谁在那里？你是谁？杰夫，是你吗？（向对方走去，一时忘记自己的处境，真地相信他看见的是个活人——高兴、宽慰地叫）杰夫，见了你，我高兴极啦！别人告诉我，我给了你一刀子，你就真的死了。（突然顿住，迷惑地问）黑人，你怎么到这里来的呢？（他呆呆地盯着杰夫；杰夫仍机械地掷骰子。琼斯的眼睛转来转去，结结巴巴地说）你不是死了么，怎么还在——抬起头来——你不能和我讲话么？你是——你是——鬼么？（吓得暴跳如雷，急拔出枪）黑人，你曾死在我的刀下，难道再要我杀死你一次吗？那你就吃我一枪！（开枪。烟消雾散，杰夫隐去，琼斯站着发抖……）

这是一种特殊形式的"对话"。所谓"对话"，是两个现实的人物相互交往。可是，在这个场面中，杰夫并不是"现实"的人物，而是一个幻影。他是琼斯的内心现象，是他在特定情境中心理情绪的产物。那么，琼斯在同心造的幻象谈话，这样的台词实际上也是"独白"。这是一个由"幻象"和"独白"构成的戏剧场面。在这个场面中，无论是琼斯面对心造的幻象的惊恐情绪，还是他对幻象开枪的动作，都表现他是在恐惧、绝望的情绪中挣扎着，是在同这种内心情绪搏斗。

在第四场，在琼斯的眼前又浮现出自己在狱中受白人狱卒虐待的景象：琼斯和狱中的黑人难友们被狱卒驱赶着去服苦役，他一面对狱卒的逼压表示屈从，“一面愤恨地低声诅咒着”，于是，招来了一场鞭笞。当他无法忍受时，就抡起铁锹“向白人的天灵盖砸去”。这一切，自然都是过去生活的回忆。可是，奥尼尔并不仅仅是让主人公去追忆这段受欺凌的往事，他并没有忘掉琼斯所处的情境。如果说，黑人难友和白人狱卒都是心造的幻象，那么琼斯本人却是现实的，他是在特定的情境和特定的心理状态中产生出这种幻象的。在一般的回忆往事的场面中，回忆的主体也要离开现实而暂时进入往事的场面之中。可是，奥尼尔并没有完全让他的主人公成为往事的参加者，琼斯还是逃亡中的暴君。于是，在剧本中就出现了一个现实的主体和他心造的幻境融为一体的场面：

> ……当他的铁锹向白人的天灵盖砸去时，琼斯猛然醒悟，他的手里是空空的。他绝望地叫起来。)
>
> 我的铁锹呢？快给我铁锹，我非把这混蛋的头劈成两半不可！（向伙伴请求）哪一位给我一把铁锹吧！(他们呆站着，毫无表情，眼望地面。狱卒好像是等待着，他背对着琼斯。琼斯恐惧地发着怒，高声吼叫，狂乱地拔手枪。)
>
> 我打死你，你这白人魔鬼。打死你，我死了也甘心！不管你是鬼怪，我再次打死你！

幻象消失了，琼斯继续在黑暗的丛林中逃窜。

这个用象征手法构成的戏剧场面，给我们双重的感受：一方面，我们了解了主人公过去的一段经历，感受到他在受迫害的境遇中积蓄起来的对迫害者的愤恨，因此，我们并不把他杀死白人

狱卒的往事看成是不可饶恕的罪行，向虐待自己的人施行暴力是一种反抗行为。另一方面，就是这个曾经饱受歧视、压迫的黑人，竟然用比白人狱卒更残酷的手段统治、掠夺无辜的土人，他不是应该遭受更严厉的惩罚吗?！可是，琼斯在与心造的幻象搏斗时，他是否懂得了这条法则呢？看起来，他并没有完全懂得。即使已经懂了，也太晚了。不管怎么样，在这个场面中，琼斯的恐惧心理又加深了，而且，他已经消耗了第三颗子弹。

在第五场，奥尼尔继续运用象征的手法，通过“幻象”，向主人公的心理深处开掘。琼斯在向上帝祈祷之后，仍然无法摆脱绝望的心境。他拿着那双无用的破鞋子，坐在树桩上精神沮丧，孤立无援。这里，在他的眼前忽然出现一个新的幻境：一群庄园主、拍卖商和好奇的观众组成的“奴隶市场”，一群黑人奴隶被赶了出来，拍卖商把他推到树桩上，他被吓得“哆哆嗦嗦地站着”，庄园主们争着开价“想买琼斯”。于是，琼斯对着这群“白种人”“结结巴巴地说”：

> 白种人，你们都在干啥？怎么啦？你们为啥都在看我！你们在动我什么脑筋，嗯？（突然又恨又怕，气得发抖）这是拍卖场吗？你们要像战前卖我们的先辈一样地把我卖掉吗？（当拍卖商拍板把他卖给一个种植园主时，他拔出手枪——眼光从拍卖商看到买主）你卖我？你买我？该死的混蛋，我让你们晓得，我是个自由的人！（他向拍卖商和种植园主开了枪，这两枪打得很快，差不多是同时响的。枪声似乎是个信号，空地四周的树林组成的高墙合拢起来。舞台上一片黑暗、寂静，只能听到琼斯冲出去时恐惧的叫声和更快更响的鼓声。）

如前所述，琼斯的祖先是被奴隶贩子运到美国的。黑人被当作牲

畜一样到处拍卖的景象虽然已成为过去，仍然是留在琼斯心灵深处的一块创伤。在那个种族歧视的社会里，这种创伤是不会平复的。奥尼尔让主人公在绝望中挣扎逃命的时候，出现这样的意识活动，是发人深思的。紧接着，在第六场，琼斯仿佛又来到一艘运送奴隶的船上，并且身不由己地加入那些被贩卖的黑人奴隶们的合唱，这合唱就像“悠长、颤抖、绝望的哀鸣”，和着造反土人的“咚咚鼓声”，构成了一个奇特的境界。这些寓意深远的场面，和逃亡前的琼斯的活动是一种强烈的对照，并相当深刻地剖析了这个人物复杂的心理世界。奥尼尔笔下的主人公是一个黑人，他的民族的命运是悲惨的。剧本中用象征的手法把黑人的悲惨历史展示在舞台上，就给琼斯的经历抹上了一层悲剧色彩。一个不能主宰自己命运的黑人，已经由奴隶变成了“自由人”，却又在“自由世界”中学会了那套“小偷”、“大偷”之类的处世哲学，靠着它去统治、奴役自己的同类，终于处于同类的包围之中濒临末日了。这究竟是谁的过错呢？正是在这里，奥尼尔的笔锋，透过主人公的意识活动，触及到了那个“自由世界”的社会问题。

琼斯是一个浸礼会教徒，却很不虔诚：“我要的是钱，我把耶稣暂时搁在一边。”在这个小岛上，他又和巫医搞到一起。“巫医”不过是愚蠢和迷信的产物。琼斯在当皇帝时，或许只是把“巫医”作为维护统治的工具。可是，到了第七场，他在精神恍惚之中，却在林中空地看到了一个“祭台”，并“虔诚地跪在祭台前”。紧接着，在他眼前又浮现出一个“刚果巫医”的幻象，他摇着拨浪鼓，跳着舞，念着咒语，企图“压住索取祭品的凶煞神”。琼斯似乎从这里看到了一丝希望，“他也念咒和喊叫起来”，“完全沉迷在舞蹈之中”。可是，当魔鬼在追逐巫医的时候，他又把琼斯当成祭品献给魔鬼。琼斯被吓得以头触地，连连叩头，歇斯底里地哀叫着：“可怜我吧，老天爷呀！可怜我

吧，可怜我这苦恼的罪人吧！”就在这时，“一条鳄鱼的巨头探上岸来，闪着绿色的眼盯住了琼斯”。巫医又命令他去充当这条巨兽的“祭品”。琼斯已经连反抗的意志都消失净尽了，只是哀叫着向它蠕动。处于这种无望的绝境之中，他又向上帝求援了：“天哪，救救我！救主耶稣，请听我祷告吧！”这样的祷告是无用的，可是，他却想起了那张最后的“救命符”——逃亡前备好的银制子弹。于是，他朝着幻象射出了这最后一颗银弹。

在逃亡前，琼斯曾经向史密瑟斯说过：

> 我这枪里装着五颗铅子弹来对付那些土黑奴——打完之后，我就用这颗银子弹骗他们，使他们捉不到我。
>
> 银子弹总会使我走运的。

在前面几场接连出现的幻境中，他打完了那五颗铅弹，又把最后一颗救命的银弹射向了心造的幻象。这意味着，他唯一的结局就是束手待毙了。

有人说，琼斯并不是死于土人的银弹，而是死于恐惧。那么，这种致命的“恐惧”又是从哪里来的呢？奥尼尔是一个长于心理分析的剧作家。他在这个剧本中正是着力于剖析一个出身于黑人的暴君特有的心理内容，并用象征手法把这种复杂的心理内容化为具体的形象。这种致命的“恐惧”，正是来源于主人公深重罪恶的压迫，来源于他本人的迷信观念，当然也来源于他对自己的灾难深重的民族的背叛。剧作家通过对主人公的心理内容的外现，塑造了一个复杂的性格。

舞台场景的设计，是《琼斯皇》中揭示主人公内心世界的有效手段。

剧本的第二场到第七场，舞台场景都是黑夜的树林。奥尼尔

对各场都有详细的说明，而且场景富于变化。一般地说，话剧中的场景设计，主要是为了给剧中人物提供具体的生活环境。可是，在《琼斯皇》中，这几场的自然场景却有更丰富的表现力。

首先，每一场的自然环境，都能有效地渲染、烘托主人公的内心情绪。例如，在第二场，当琼斯开始逃亡时，他进入的是这样的环境：

> 夜幕降临。平原的尽头，大树林的边缘。前景是一片沙平地，周围点缀着几块石头和几簇灌木丛。树枝紧缩着靠在地面上，以避免信风的吹袭。后景是一片树林，像一堵漆黑的墙把前后分成两个世界。眼睛只有在黑暗里看一会儿，习惯了，才能分辨出近几棵树干的轮廓——深黑色的大树身。风在树林里减弱了，在空中响起阴郁单调的萧瑟声。这种声音更使人感到树林里的冷酷气氛，衬托出沉闷无情的寂静。

琼斯从那个高大、宽敞、明亮的王宫进入这样一个黑暗、冷酷的场景，不仅烘托了他内心情绪的剧变，也预示了等待他的将是什么样的境遇。在后面几场中，随着琼斯的逃亡，场景不断转换，那种冷酷、阴森的色调不断发展，有力地烘托了主人公恐惧、绝望情绪的发展。

其次，在这几场戏中，主要是用象征手法造成一种幻境，借以揭示主人公的内心世界。与这种手法适应，奥尼尔在场景设计上，也运用了象征手法，造成一种把现实与幻境融为一体的效果。例如，在第六场，主要表现琼斯感到自己加入了被贩运的黑人奴隶的行列，为了加强这种主观幻觉的现实感，剧作家描绘了一个具有象征意义的自然场景：

> 三点钟。树林中的一块空地。空地四周的树枝相连，在空中搭成了一个离地面约五尺高的低矮顶蓬。互相缠绕着的爬藤顺着树木向上爬，在树身间爬来绕去，形成了个圆拱门。这样围成的一片空地就像老式船上的漆黑发臭的货舱……

当琼斯进入这个场景之后，很快就用灯光映出两排黑人对面而坐，"他们的背都靠在树上，好像被绑在上面"，"后来，他们慢慢地前后摇动起来，摇得很整齐，就像他们在海船上随着船的颠簸任其前后摆一样"。就其是树林里的一个角落来说，它是现实的；就其作为运送奴隶的货船的象征物来说，它又是琼斯幻觉的产物。这样的场景，既烘托了主人公的心理情绪，又有助于为展现内心幻象提供条件。

一位美国评论家说过："谁都承认，奥尼尔是美国剧坛上名列前茅、首屈一指的作家。他之所以能够取得这样卓著的成就，那是由于：他具有别人无法企及的对人物深入钻研和品鉴的能耐；他对自己的同胞有相当深切的了解；他有博大的气势、激越的感情和非凡的果敢；他对舞台艺术及其五花八门的功能掌握熟练，在错综复杂的戏剧艺术上有着精湛的功力。"这并不是溢美之词。假如你读过他的《琼斯皇》、《毛猿》、《奇异的插曲》、《悲悼》（三部曲）等等被称为表现派戏剧的作品，你就会在这些方面有同样的感觉。在读这些剧作时，对于琼斯、杨克、宁娜、拉维尼娅这些主人公，你可能感到陌生，甚至难于理解，因为他们的生活、情感可能和我们有很大距离；可是，尽管如此，奥尼尔在这些剧作中所运用的各种各样的表现手段，却可以开拓我们的视野，为我们提供研究、借鉴的广阔天地。

阿瑟·密勒的心理现实主义剧作《推销员之死》

一、阿瑟·密勒与美国当代戏剧

我们所说的“当代”，通常是指第二次世界大战以后的几十年。在此之前，奥尼尔开创了美国现代戏剧，与他同期及在他稍后的剧作家有安德森、莱斯、劳逊、戴维斯、霍华德、舍伍德、奥达茨、海尔曼等等；这些剧作家都有不少作品，其中有些已经译成中文出版。

第二次世界大战给美国社会带来严重的影响，这种灾难当然也涉及戏剧艺术。资产阶级的政治统治严重危害戏剧事业，资本主义的经济危机也一次又一次地冲击着剧院，商业化倾向的毒素侵蚀着戏剧创作和演出，电影和电视也构成了对戏剧的威胁……在这种情况下，剧院成了人们追求官能刺激的场所；与此同时，形形色色的流派继续由欧洲传到美国。美国剧评家凯瑟琳·休斯说过：“自 1945 年以来，美国的‘严肃’剧作家一般说来是无家可归的，至少是无剧院可去的。”然而，这并不是说，美国的戏剧已经一蹶不振了。从剧场来说，在原来的戏剧演出中心“百老汇”之外，又相继出现了所谓“外百老汇”以及“外外百老汇联盟”等新的戏剧中心。在创作方面，上述那些在大战前

已经崭露头角的剧作家，有些又陆续有新作问世；而且，又出现了一批新的剧作家。凯瑟琳·休斯在谈到这批新的剧作家时指出：

> 第二次世界大战结束后的头几年里，美国戏剧创作看来似乎处在第一个黄金时代的边缘。首先，阿瑟·密勒虽然在 1944 年别开生面地、尝试性地以《幸运的人》问世而失败，但他接着创作了得奖作品《全是我的儿子》和《推销员之死》，后者至今仍不失为奥尼尔以后最惊人、最令人难忘的美国戏剧之一。其次，田纳西·威廉斯的《玻璃动物园》在 1945 年上演，不久，《欲望号街车》于 1947 年问世，然后《热铅皮顶上的猫》也出现了。这三部剧作感人肺腑，引人入胜，各有千秋。最后，威廉·英奇在 1950 年以《回来吧，小希巴》崭露头角，接着，他的《野餐》于 1953 年问世，他的《公共汽车站》于 1955 年出现。这些作家都是风华正茂之时——平均三十四岁——就开始有作品在百老汇上演。

从这段简括的介绍中可以看到，这三位剧作家在美国当代戏剧中的地位。据说，在某些评论家看来，“威廉斯——密勒——英奇”已经成为象征美国当代剧作家的“一个全称”。除了这三位之外，还有爱德华·阿尔比——荒诞派的代表人物，他的《动物园的故事》已经译成中文。可是，人们公认，在这四位当代剧作家中，最杰出的、最值得重视的则是阿瑟·密勒和田纳西·威廉斯。

阿瑟·密勒生于 1915 年，父亲是时装商人。他本人在大学

曾攻读经济和历史。大学毕业后曾在工厂、船坞工作，曾当过卡车司机和侍者。在青年时代曾尝试着写过几个剧本，但大都没有上演过，自称为“抽屉里的剧本”。1947 年，他的剧本《全是我的儿子》发表并上演，被评为美国当年的最佳剧目，并获得了奖金。该剧首次演出就连续上演三百二十九场，被剧评家们称之为“社会道德剧”。1949 年出版了他的《推销员之死》，首次上演竟达到七百四十二场，被列为百老汇上演纪录最高的剧目之一，并获得了“纽约剧评家奖”、“普利策奖”、“唐纳森奖”、“戏剧俱乐部金牌奖”、“佩里奖”、“头板奖”等等。这部优秀剧作虽然给阿瑟·密勒赢得了国际声誉，同时又受到严重的攻击。有人说该剧是“共产党的宣传”，有人把作家说成是“一个被悲剧所迷惑的马克思主义者”，有人甚至认为这个剧本是“一枚被巧妙地埋藏在美国精神大厦下面的定时炸弹”；可是，有人又认为这出戏内容颓废……不管怎么说，这部剧作是密勒最成功、影响最大的代表作，使他在全国戏剧家中名列前茅。这部剧作曾被译成二十多种文字，在很多国家出版、上演。好莱坞曾把它改编成电影，由著名电影导演贝纳德克担任导演。除此以外，阿瑟·密勒的剧作还有《严峻的考验》(1952)、《两个星期一的回忆》(1955)、《桥头眺望》(1957)、《堕落之后》(1964)、《维希事件》(1964)、《代价》(1968)等。据说，这些都远不像前两个剧本那样被人重视。

1959 年，密勒获得了美国国立文学艺术研究院金质戏剧奖章。各国的批评家对密勒剧作风格的评论是不一致的，有人把他和威廉斯对比，认为：“威廉斯接近于描写人的内心苦恼的斯特林堡，而密勒则接近于对社会表示关切的易卜生。”有人认为，他不仅接近于易卜生，而且兼有布莱希特的创作特色。苏联的某些戏剧研究工作者称他为“战后美国最伟大的批判现实主义剧作家”，而我国则有人认为他的某些剧作颇具表现主义的特征。

不久前，西班牙《白与黑》周刊的记者访问了阿瑟·密勒，他这样回答记者提出的问题：

——作为一个剧作家，谁是你的导师？
——希腊古典作家索福克勒斯，埃斯库罗斯和欧里庇得斯。
——那斯特林堡呢？
——对，他也是。
——易卜生呢？
——我没有什么说的，我的许多东西都离不开他。在他那个时代里，他是唯一能够以戏剧方式而不是以宣传方式探讨社会问题的喜剧家。
——第一次大战后德国的表现主义对你有影响吗？
——那当然。1937—1939 年，我对这些确实有过一段不消化的时期。

这些话并不难于理解。对于一个有才华、有创造性的剧作家说来，很难绝对地说他的“导师”是谁。正像他的先驱者奥尼尔那样，他博取各派的长处，把它们熔铸成自己的风格。我们读过他的剧本就会发现，那里面既有易卜生的传统，又有某些表现派的手法。但是，总的说来，阿瑟·密勒是一位当代的现实主义剧作家，而并不属于表现派。正如他自己所说的，他的剧作是“规规矩矩地以现实主义为基础的”。

尽管这位剧作家有杰出的成就，但是，他的剧作有时遭到非难，有时引起争议，而观众对它们的反响也颇不一致。他在回答《白与黑》周刊记者提出的问题时，有这样一段话：

——你最现实主义的话剧是什么？
——我认为是《全是我的儿子》。

——你的话剧中，美国观众最喜欢哪一个？
——也许是《推销员之死》吧。
——他们最讨厌的是哪一个呢？
——《严峻的考验》。
——哪个话剧引起过公愤？
——《堕落之后》。为了这出戏，他们恨死我了。
——为什么俄国人批判你的《全是我的儿子》？
——我始终弄不懂这些俄国人。他们先是演我的某个作品，然后来个什么官员把它批判一通，并宣布我是苏联的公开敌人。半年以后，他们又悄悄地重演了……

密勒这样概括观众对几个剧目的反应，很可能并不准确。但是，在他的剧目中，美国观众最喜欢的是《推销员之死》，这一点却有案可查。

在我国虽然已经开始介绍密勒的剧作，但还没有演出过他的剧目。1977 年恢复出版的《外国戏剧资料》第一期上就刊登了《推销员之死》的译本，同时又发表了介绍他的剧本的文章。不久，又出版了《阿瑟·密勒剧作选》，其中包括《全是我的儿子》和《推销员之死》的译本。

在这里，我只想介绍《推销员之死》，看一看我们可以从中找到哪些可借鉴的东西。

二、一部发人深思的现代悲剧

有人称阿瑟·密勒为喜剧作家，他自己也对此供认不讳："我还是个喜剧作者。"然而，他的《推销员之死》却是一部现

代悲剧。

这部剧作的主人公威利·洛曼，是纽约一家公司的推销员。他为老板苦干了三十六年，曾经凭着自己的才干和人缘，“替他们的商标闯出了路子”，在年迈体衰、心力交瘁的时候，却被老板解雇了。他的妻子林达对他做了实事求是的结论：

> 我倒不是说他是个了不起的人。威利·洛曼从来没挣过大钱。他的名字也从来没有见过报。他不是空前未有的杰出人物，可他是一个人……他身上的优点比许多其他人都多……

假如说这是一部悲剧，它的主人公既不是帝王将相，也不是什么崇高伟大的英雄，而是一个普普通通的美国公民。这个人虽然比许多人都具备更多的优点，但是他的命运却并不比别人更好些。在剧本即将结束时，他开着车子自杀了。剧作家只截取了威利一生中最后一天多的生活断面——他自杀前的苦闷、挣扎和绝望的内心历程，可是，却向我们展示了当代美国人的悲剧命运。当威利在作最后挣扎的时候，正是最了解他的林达已经预见到丈夫的结局：

> 林达　他快要死了，比夫
> 　　　〔哈比顿时回过头看她，大吃一惊。
> 比夫　（沉默片刻）他为什么快要死了？

他确实死了，而且死得很悲惨。可是，他为什么会死——自杀呢？也就是说，密勒通过主人公的悲剧命运向我们展示了什么？假如说，密勒确实是继承了易卜生的传统，试图“以戏剧方式而不是以宣传方式探讨社会问题”，那么，他向我们提出的社会

问题又是什么呢？把这出戏说成是“一个被悲剧所迷惑的马克思主义者”所作的“共产党的宣传”，那是对剧作家极大的误解。因为这里并没有宣传马克思主义。如果说它是“一枚被巧妙地埋藏在美国精神大厦下的定时炸弹”，那么，这颗炸弹也决不是剧作家由共产主义社会借取来的，它是美国精神文明自身的产物，阿瑟·密勒只是发现了它，并向人们揭露了它的存在。也就是说，他希望人们正视这颗炸弹的存在。假如说这个剧本只是描绘了一个小人物的潦倒失败，这倒是比较切合实际；可是，在这位推销员“潦倒失败”的过程中，却蕴藏着丰富而深刻的社会内容，很能发人深思。

要探讨威利悲剧结局的原因，最好不要把我们的社会学观念强加给阿瑟·密勒。因为，他毕竟是一位当代的美国作家，他用自己的眼睛来观察美国的现实，并且用自己的心灵去体验它、感受它。我们探讨这个问题的主要依据，是剧作家塑造的形象。

剧本首先向我们展示的是威利的现实的经历，其中又包含着双重的内容：一方面是他在公司里的遭遇，另一方面是他和儿子们的关系。

威利在公司里的遭遇，虽然场面不多，但却表现得直截了当。在大幕打开的时候，我们首先看到的是一个“筋疲力尽”的老人，他刚刚由外地回来，手里拎着推销不出去的样品箱。我们很快就知道，这位推销员已经不能胜任自己的工作了。他不仅已经年老体弱，难于四处奔波；而且，过去的熟主顾早就死的死了，退休的退休了，“他过去一天可以在波士顿接连跑六七家商行，如今呢，他经常把手提箱从汽车里取出来又放进去，放进去又取出来，弄得他心力交瘁。如今他光说可什么也办不成了。他开车开了七百英里路，开到那里一看，再没有一个人认识他，也没有一个人欢迎他。一个子儿也没挣到手又开七百英里路回家……”公司老板取消了他的固定薪金，只按推销商品的数量付

给佣金。他既然连一点商品都推销不出去，可得的佣金也就等于零了。可是，电冰箱、洗衣机、房子的分期付款，汽车的修理费、保险费，这五花八门的款项都急需交纳。他只有每个星期向别人借上五十块钱，却对妻子说是自己的工资。他没有办法，只有又请求老板在城里找份差使，每周只要四十块钱维持生计就行了。老板不仅不接受他的请求，干脆把他解雇了。他在愤怒的心情下，向老板说道：

> 我在这商号里耗上了三十四年了，霍华德，可如今我保险费也付不起，你不能吃了桔子扔掉皮——人可不是水果！

在这里，密勒把揭露的锋芒指向了美国社会的劳资关系。很明显，密勒并没有把这个可悲的结局看成是威利个人的命运。当威利已经走投无路的时候，比夫一语道破了问题的实质：

> 你只是一个勤勤恳恳的旅行推销员，像所有这类人一样，落得个给人家扔进垃圾堆的下场！

具有讽刺意味的是，这出戏演出时引起了极大的震动，某推销员协会把密勒奉为自己的守护神，可是推销商会却发现由于这出戏的影响，使他们招收新推销员时遇到了困难。因此。当好莱坞把该剧拍成电影的时候，不得不在正片之前加演纪录短片，说明推销业对社会经济的重要作用，宣传推销员的生活是有保障的，威利的命运只是极个别的例子①。当然，这样的附加说明是没有意义的。剧作家塑造艺术形象，正是通过个人的命运揭示社会的本

① 参看梅绍武：《阿瑟·密勒的六个剧本》，《外国戏剧资料》1979 年第 1 期。

质。威利的悲惨命运不仅是广大推销员生活状况的艺术概括，而且也是资本主义社会中劳动者共同遭遇的写照。

威利所以被逼上绝路，不仅有社会原因，也有家庭的原因，而后者也是对美国社会某些本质方面的暴露。

这位推销员的两个儿子：比夫和哈比。他们曾经是一对英俊少年，曾经有过自己的幻想和追求。和那个社会的很多父亲一样，威利也曾对儿子抱着殷切的希望：名扬天下。如今他们已经走进社会。哈比在商店里工作，他看不起那些经理和董事们，幻想着当上门市部的经理，有“自己的公寓房子，一辆汽车，一大帮子女人”，可是，在现实中却“不得不接受那些渺小平凡的狗杂种的差遣”。在生活的压迫下，他似乎是堕落了，接受厂商的贿赂，和各种各样的庸俗的女人鬼混。他自己并不满意这样的生活：“我真恨自己这副嘴脸。因为我不想要这姑娘，可我还是这样搞——我喜欢这样搞！”当然，自恨并不等于觉醒。他仍然在这样的生活中沉沦着。至于比夫，则更是苦闷、彷徨的美国青年的典型。他在学生时代是一个红极一时的球星，“他一出场大家就挥舞锦旗”，三所大学同时授予他奖学金，很多人都“围着他转”，“只要他朝其中一个人笑笑，大家就满面春风”。他称得上是一个有魄力、有个性的青年。在他离开学校以后，曾经干过二三十种行业，结果却“一事无成”。当他从牧场回到家里时，对弟弟诉说自己的苦闷心情：

> 我三十四岁了，该为前途着想了。眼下我到了家，可我不知道干些什么才好。（沉默一会）我始终抱定宗旨决不虚度此生，可我每次回到家里，我就知道我的所作所为只是虚度此生。

这究竟是为了什么？威利和妻子也不得不思索这个问题了：

威利　他回来干什么？我倒想知道是什么风把他吹到家里来的。

林达　我不知道。我想他还在彷徨，威利。我想他很彷徨。

威利　比夫·洛曼在彷徨。在这个世界上最大的国家里，一个如此颠倒众生的年轻人居然会彷徨。而且是这么一个卖力干活的人……

他们虽然在努力思索，却并未找到答案。可是，比夫自己思考的结果却接近了那个答案：

我们不是城市这个疯人院里头关着的人！

这句话很耐人寻味。用一句时髦的话来说，这似乎是一个青年人对“自我”的发现。这句带有控诉意味的话表明，他已经感到自己和那个“疯人院”式的资本主义世界是格格不入的。值得注意的是，在父子三人中间，最清醒的似乎正是这个“不成材”的比夫。正是他常常在一片混沌中说出几句真理。他之所以最彷徨、最苦闷，原因恰恰在于：一方面，他比父亲和哈比都更清醒，他看清他们“出人头地”的梦想是“完完全全不对头”的；另一方面，他又看不到这样的生活和工作具有任何意义：

这真是渺小可怜的生活方式。夏天里火热的早晨要到地下铁道赶火车。一辈子都在盘货，打电话，买进卖出。为了两星期的休假，一年要受五十个星期的罪，其实你向往的无非只是到野外，脱下衬衫歇歇而已。再说你要是得超过别的家伙。话又说回来——你就是这样子

在闯前程。

打从战前我离家以后，我干过二三十种行业啦，结果都没有什么两样。这点我最近刚明白……

他们的生存方式所以“渺小可怜”，正在于已经丧失了任何信仰，除了动物性的生存竞争以外，已经不存在任何崇高的意义。这就是埋在资本主义精神大厦下面的那颗炸弹！那么，生活和工作的真正意义是什么呢？比夫没有找到，密勒也没有作出回答。这既不能责怪比夫，也不能非难密勒。剧作家只是真实地塑造这个人物的形象，而比夫毕竟只是比夫而已。他的生活并没有结束，那就让他继续在苦闷中求索吧！

两个儿子的堕落、彷徨，当然是促使威利走向绝境的客观原因之一。试想，他操劳一生，梦想两个儿子会“出人头地”，到头来却是一场空。这本身不就是对威利的沉重打击吗?!

威利的晚景凄凉，比夫和哈比的彷徨、堕落，自然都是那个社会的真实写照。可是，假如剧作家只是一般地描写三个人的生活经历，这部剧作也许就不会像现在这样深刻。有人讲，密勒剧作的特点是“重分析”。所谓分析，也就是对人物心理活动内容的剖析。通观全剧，剧作家在大幕打开之后，就已经把主人公置于绝望的边缘，并让他在第二幕结尾处开车自杀，在这中间，正是把笔力集中于揭示威利在自杀之前的内心历程。可以看到，在全剧情节的发展中，这条心理历程的线索和人物现实行动的线索，由始至终交错推进。假如说，人物现实行动的线索是贯串全剧的外部情节，而心理历程的线索则是它的内心情节。此剧的内心情节包括主人公对往事的回忆、在痛苦心境中出现的幻境，等等。人物的现实行动和回忆、幻境等等内心历程交融在一起，构成了全剧特殊的结构方式。对这种结构方式，后面还要详细剖

析。这里只就回忆、幻境场面所展示的心理活动的内容作简括分析，以期进一步了解主人公悲剧命运的实质。

我们看到，在贯串全剧的回忆、幻境场面中，包含着复杂的内容，这里涉及到威利和本的关系、威利和查莱的关系、威利和比夫的关系；更重要的内容是，威利在回顾这些关系时所展开的内心自省。

先谈谈威利和本的关系。

本，是威利的哥哥，也是他最钦佩的人物。当威利在绝望中挣扎着的时候，本已经死掉了。这个人物在剧本中多次出现，有时是在威利回忆往事的场面中，有时则是主人公主观的幻象。这个人物所以受到威利的崇敬，因为“那是我生平碰到过的唯一一个知道成功秘诀的人”。这个人在十七岁时离家出走，一个人到了非洲，在那里发了财，成了暴发户。他成功的秘诀就在于一句话：“只要肯闯，什么人间奇迹都可会有的。”他对“闯”有自己的解释：“跟陌生人打架可不能光明正大”。他凭着这条秘诀在那片野蛮的“人吃人的世界”里“闯”出了一个自己的天地，成了富翁。我们当然可以理解，这位殖民者是怎样在非洲成为富翁的。在威利的经历中，本曾经劝告他跟随自己去阿拉斯加，因为那里“有一片新大陆”，“你出门就可以发财”。当时，威利正迷恋着推销员的工作，并相信公司老板对他的许诺：要是他干得好，就请他当商号的股东。虽然他拒绝了本的劝告，却把这位冒险家的成功秘诀铭刻于心，并用它去教育自己的孩子。在他的记忆中有这样一个场面：为了翻修自己的门廊，威利要两个孩子去人家建造公寓房子的工地去偷沙子，比夫为此被人追捕，挨了打；这时，威利和哥哥讨论了对孩子的教育问题：

威利　本——咱们能不能谈谈我两个孩子？眼看他们就要为了我落进鬼门关了，瞧，可我——

本　威廉，你对你两个孩子的教育可真是好极了。两个都是拔尖的男子汉大丈夫！

威利　（紧紧抓住他这句话）哦，本，你说得好！因为我有时害怕自己教他们的路子有点不正——本，我应该怎样教他们呀？

本　（大言不惭，厚颜无耻，一字一句都说得大有分量）威廉，当初我闯进那个人吃人的世界才十七岁。我闯出来的那年还只二十一岁。可天呐，我发财了……

威利　……发财了！这正是我想要鼓舞他们的精神！闯进那个人吃人的世界！我做得对！我做得对！我做得对！

其实，威利也在用这种精神鼓舞着自己。可是，我们感到，他对这种“精神”了解得并不透彻。他想闯进那个“人吃人的世界”，却并没有“吃人”的能力和必需的手段。他企图凭借“省吃俭用、广结人缘，门门都在行”来与人竞争，但是，那个世界却不需要这些。正是因为如此，他闯进那个人吃人的世界，结果却是被人吃掉了。如今，他一想起本就有点悔恨：“要是当初我跟他上阿拉斯加去，一切就都完全不同啦。”他带着这种追悔莫及的心境，一步一步向绝境走去。最后，当他抱着自杀念头的时候，他的前面又浮现出本的幻影，他和这个最钦佩的人商讨着自杀的计划，商量的结果是要把它付诸实现了……

再谈谈威利和查莱的关系。

我们看到，查莱是威利的好朋友。威利自恃才干超过查莱。但是当威利生路断绝的时候，查莱却是财运亨通。因此，他一直在妒忌这个唯一的朋友。他一次又一次地回忆他和查莱相处的往事，试图弄明白自己不如查莱走运的原因，却无法理解其中的奥

妙。有人说，查莱所以成功，是因为他不像威利那样幻想，而是老老实实地工作。并认为这是密勒的败笔。事实并非如此。密勒塑造查莱的形象，并让他与威利构成对比，是有深刻意义的。其实，剧作家对查莱获得“成功”的奥妙已经在场面中揭示出来了。在第二幕，当威利被公司老板霍华德开除之后，他来找查莱求助。这是一个现实的场面：

威利　查莱，我两手空空了，我两手空空了。我不知道怎么办才好。我刚被开除。

查莱　霍华德开除你了？

威利　那个拖鼻涕的小鬼，倒想想看！他的名字还是我取的呢。我给他取名叫霍华德。

查莱　威利，你几时才弄明白这种事，一点意思也没有呀？你给他取名字，可你又不能把这个卖掉。在这个世界上唯一有价值的东西就是卖得掉的东西。说来倒也可笑，你是个推销员，连这点都不懂。

威利　我想，也许是我一直尽量往别处去想了。我老是觉得，如果一个人给人留下的印象深，人缘又好，那就没什么事——

查莱　为什么一定要人人都喜欢你？谁喜欢约翰·摩根来着？他给人留下好印象了吗？在土耳其澡堂里他看上去活像个屠夫。不过有了那些个钱袋，他就大有人缘了……

这是查莱奉行的生活信条，也是他财运亨通的秘诀。威利在回忆过去与查莱交往的场面时感到疑惑莫解的问题，查莱自己当着他的面解开了。这位资本主义社会的商品推销员，却弄不明白这个

社会的价值法则，那就难免失败的结局了。他在“两手空空”、“不知道怎么办才好”的时候，来向查莱求救。可是，他是否真的弄明白了呢？似乎并没有。即使他从此开始醒悟，那也是太晚了……

最后谈谈威利和儿子比夫的关系。

在那些回忆的场面中，占篇幅最多的，是对他们父子关系的展示。这些场面，也是威利进行内心自省的重要内容。在大幕打开以后，我们已经感到威利和比夫之间已经出现了裂痕：父亲恨儿子不争气，不成材，比夫则已失去对父亲的尊敬。随着一个个回忆场面的出现，我们看到了父子关系的历史。在过去，他们的关系曾经是和谐的；父亲对儿子抱着殷切的期望，儿子对父亲更是十分崇敬。第一幕，在威利回忆自己和儿子和谐、愉快的过去之后，比夫向母亲透露出他与父亲发生裂痕的原因：

比夫　他把我撵出这屋子，还记得不？

林达　他为什么撵你？我根本不知道这原因。

比夫　因为我知道他是个骗子，他不喜欢那个知道他底细的人在身边！

林达　为什么是个骗子？怎么个骗法？你指的是什么？

比夫　别把责任通通都推给我。这是我跟他两人之间的秘密——我只能说这些……

在第二幕，威利见到查莱的儿子伯纳德，后者告诉他，比夫在上学时由于数学考试不及格，又没有去补考，因此就一蹶不振。伯纳德问威利，比夫为什么当时不去学校补考。这个问题像刀子似地戳在威利的心上：

威利　为什么？为什么？伯纳德，最近十五年来这个问

题一直像个鬼似的钉着我不放。那门课他考不及格，就此躺下，像挨了一闷棍似的活不了！

威利 ……这都怪我不好吗？你懂吗？我脑子里一直转着这念头。说不定我害了他……

威利 你打算怎么办？怪罪我？孩子躺倒不干是我不好？

这个问题既然是折磨了他十五年，他就应该正视它。很快，威利和比夫在酒店里吵翻了。爆发这场危机的原因是比夫没有从奥利弗那里拿到借款，致使原来的计划破产了。威利在绝望中骂比夫“一点也不成材”，并强逼他再去请求奥利弗的资助。比夫恼羞成怒，竟然斥责父亲：“瞧瞧你吧！瞧瞧你自己堕落成什么样儿了！”在这种心境下，威利回忆起一件往事：比夫数学课不及格，学分不足，不能毕业，因此跑到波士顿要求父亲赶回去找教员说情；但是，他却看见父亲在和一个女人鬼混。这件事深深伤害了比夫，他骂父亲是“专说鬼话的下流骗子”，并一怒而走，回到纽约以后放弃了进暑期补习学校的计划，烧掉自己最心爱的球鞋，“对自己的生活不抱希望了”。我们可以看到，威利回忆起这件往事之后，精神已经崩溃了。他似乎已经意识到，儿子的沉沦是自己的罪过。这似乎是他已经觉悟到的一点点东西。假如他要怀着这样的心情离开人世，未免是死不瞑目。可是，他最后毕竟是与儿子和解了。比夫在决定离家之前，要和父亲“开门见山地谈谈”，他告诉威利自己是个“窝囊废”，但并不怨恨父亲，还拉住威利痛哭流涕地劝其打消自杀的念头。儿子的深情唤起了威利深藏在内心的父爱：

威利　（冷场半晌，才又惊又喜）你说这件事怪不怪？比夫——他喜欢我。

林达　他爱你，威利！

哈比　（深深感动）一向如此，爸。

威利　哎呀，比夫！（目不转睛地拼命看着）他哭了！对我哭了！对我哭了。（他憋着一肚子父爱，终于大声说出他的希望）那小子，那小子终究会大有出息！

这可能是威利在死前所得到的最大的慰藉。然而，这并没有阻止他自杀的计划，只是让他在离开人世的时候又燃起了一点希望：他以为自己的死可以换取到两万块保险金，而比夫"拿到保险费，又胜过伯纳德了"！"我一向知道不管怎样，我和比夫两个人总要成功的！"他自己奋斗了一生却失败了，如今竟企图用自己的生命作为投资，去帮助比夫获得成功。当我们体验到主人公的这种心情，看到他克服恐怖的干扰向死亡奔去的时候，终于明白了：这确实是一出催人泪下的悲剧，一个普通的小人物的悲剧。而且，我们就不难理解密勒对主人公命运的解释："威利在推销他自己"。是的，他为了那个可怜的希望，连自己的生命都"推销"掉了。可是，结局又是如何呢？

在剧本的"安魂赞"——尾声中，我们看到：比夫要带着母亲离开这个不属于他们的"疯人院"，并要哈比一起走；可是，哈比却决定留下来：

我不是那么轻易认输的。我就呆在这个城里，我要闯出个天下！

我要给你和大家伙儿看看，威利·洛曼不是白死

> 的。他有美好的梦想。要做个出人头地的人——这就是你唯一可有的梦想。他就在这里为此奋斗，我就要在这里为他争取到手。

尽管比夫没有决心去实现威利死前的希望，毕竟还有一个儿子要把他为之奋斗的“梦想”争取到手。我们的主人公确实可以“安魂”了。然而，等待哈比的又是什么呢？比夫离开这座城市以后又将会走上什么道路呢？剧作家没有回答这些问题。但我们却看到了一个事实：在第一幕开始的时候我们曾经看到，这座推销员住的小屋在“密密层层”“高耸入云”的“大楼”的包围下，显得是那样可怜、阴暗、令人窒息。威利曾经抱怨说：“人家在这儿把咱们困成这个地步”；在幕闭时，这种景象并没有任何改变：“这时公寓大楼巍然耸立，团团围住这所房子”。环境依然如故，人们的命运难道会有什么变化吗？假如哈比真的想在这个环境中实现父亲的梦想，他只有改弦更张，按照“本”的指引去“闯出个天下”。原因很简单，那个世界是不属于威利的！不过，我们还是为比夫祝福吧！因为，真正的希望在比较清醒的人们身上！

三、“电影化”的戏剧

前面已经指出，这出戏结构的特点在于：人物的现实行动和回忆、幻境场面交错在一起。有人把这种结构方式称之为“电影化”的。这部剧作，已经被改编成电影。新片《推销员之死》的导演贝纳德克对剧本的这种结构特点是很敏感的，他指出：

> 为了在舞台上表现他那现实和幻想的非同寻常的混

> 合物，密勒借用了某些电影技巧，例如闪回和溶入等，而且运用得卓有成效。这使我们不但有机会去扩展对这些技巧的运用，并且还可以充分利用全部电影手段来叙述剧情，因为剧情本身就是非常电影化的。①

确实如此。这部剧作的情节表面上看起来相当简单，仔细分析，却又是十分复杂。它不仅是现实和幻想的“混合物”，而且也是现实和往事的混合体。

一般地说，在剧本的情节中都会包含着一些“往事”的成分。然而，大多数剧本在处理“往事”时，都把它作为一种“交代”成分，通过出场人物的台词把“往事”向观众交代清楚。在我们已经分析过的几个剧本中，如《玩偶之家》、《安娜·桂丝蒂》等，都是如此。然而，在这部剧作中，密勒却把很多往事化为具体、直观的舞台场面，并让它们和人物现实的行动交融在一起。在电影中，这种手法是常见的，人们通常称之为“闪回法”。可是，在舞台上运用“闪回法”却是不常见的，在这方面，舞台比银幕受到的限制要大得多。阿瑟·密勒在这方面作了尝试，而且是成功的。他甚至把电影中的“溶入”法搬到舞台上来进行试验，运用得也比较自然。

所谓“溶入”，也可以叫“化入”，是电影中表示时空转换过程的方法之一。比如，当一个人在回想过去时，银幕上是这个人物的脸部特写，表示他（或她）正在思索，这个画面逐渐（由亮到暗、由明到隐）消失，而他回忆中的第一个画面却由暗渐亮、由隐到明，逐渐清晰。这样就可以构成一种蒙太奇的效果，把两个画面衔接在一起。当然，对于电影艺术来说，这是最

① 参见拉贝纳德克：《导演影片〈推销员之死〉》，松涛译，引自《世界电影》，1982 年第 1 期，第 208 页。

简单的“溶入”法。如果把这样的“溶入”法照搬到舞台上来，那就应该这样处理威利的回忆场面：舞台上是威利现实行动的场面，他停住了，其他人物隐去，追光集中在他身上，表示他在思索，这束追光渐暗，舞台上变成一片漆黑；然后，灯光渐亮，于是，我们再看到的就是他回忆的场面了。这种手法当然是可行的。一般称之为“暗转”。可是，威利在这部剧作中通用的“溶入”法，却要复杂得多。但是，它们确实是舞台化的。这里不妨简单分析一下他对几个场面的处理。

例证之一是，第一幕中威利第一次回忆自己和儿子们过去的生活场面。在此之前，威利和妻子谈到了比夫，威利在思索比夫学生时代朝气勃勃的情景。他几次“沉湎在往事的回忆中”，都被妻子打断了。他一个人到厨房里找吃的东西。这时，哈比房间里的灯亮了，我们看到的是兄弟二人现实行动的场面；他们在谈着生活，谈着与父亲的关系，谈到各自的追求。很快，舞台发生了变化：

〔他们房里的灯光熄了。他们还没说完话，在楼下黑沉沉的厨房里，影影绰绰地看到威利的人影。他打开冰箱在冰箱里东找西找，拿出一瓶牛奶。公寓房子都渐渐隐去，整幢房子和四下都掩映着树叶。树叶刚出现，乐声就渐渐响起。

于是，我们听到了威利的说话声：

对那帮姑娘就得慎重，比夫，就这么一条。可别许愿。什么愿都别许……

这段话，是威利的“自语”。表明他的思想已经回到了过去，在

他眼前已经浮现出过去同儿子谈话时的情景。然而，这仍然是威利的现实行动。那个已经成为过去的生活画面还只是出现在威利的头脑中，并没有向我们展示出来。接下去：

〔厨房亮起灯光。威利边说，边关上冰箱，朝舞台前方走向炊桌。他把牛奶倒在杯子里。他出神入化，微微笑着。

从比夫和哈比在房间里谈话的场面，到这个威利独自在厨房里的场面，联接的方法也是“溶出和溶入”。但是，这还只是两个现实场面之间的联接。接下去，威利一个人继续自语，忽然，“他对着一把椅子豪放地笑笑”，就像那椅子上坐着比夫，他开始对着自己想象中的比夫说笑。很快，他的视觉从椅子转向“后台一处地方”，就像比夫就在那里，继续和想象中的比夫交谈。他的话音刚落，在他凝视着的“后台”却响起了比夫的答话声：“你有什么，爹?”威利回答比夫的问话，并继续与之交谈。于是：

〔小比夫和小哈比从威利冲着说话的方向出现。哈比拿着抹布，拎着一桶水。比夫穿着一件印着印刷体S字样的球衫，拿着一只橄榄球。

比夫　（指指后台停放汽车的地方）怎么样，爹，内行活吧?

威利　好极了，好极了，小鬼。干得好，比夫。

就这样，我们跟着威利的思路逐渐走进了十几年前的一个家庭生活的场面。可以看到，剧作家并没有把“往事”的场面一下子推出来，而是有一个过渡——“溶”。可是，为这个场面作准备

的并不是灯光的渐暗渐明，而是主人公的“自语”。在这里，“自语”起着“溶入”的作用。

例证之二是，第二幕威利在酒店里回忆过去与女人胡闹的往事。这是另一种“溶入”法——声音的“溶入”。威利从查莱的商号来到酒店，两个孩子在这里等候他。这时，伯纳德对他提出的问题，仍然在心头翻腾着。威利见到比夫，先询问拜访奥利弗的结果。比夫说出了真情，威利大失所望。父子争吵起来。威利责备儿子并让他再去找奥利弗，可是比夫却表示“我不能这样去见他”。这是一个现实的场面。突然，中间插入了“画外音”：

传呼声音：路曼先生电话！

这不是现实的声音，而是在威利记忆中的东西。过去，比夫到波士顿找父亲，在见面之前曾经给威利打过电话。当时，威利正和一个女人胡闹，没有去接电话。这个“画外音”表明威利已经在回忆那段往事了。“画外音”消失，威利和比夫的争吵继续进行。比夫指责威利：“瞧瞧你自己堕落成什么样儿了！”这时：

〔台后左方传出女人笑声。

这个“画外音”仍然是威利记忆中的往事的一部分。接着，父子矛盾激化，威利挥拳动武。“画外音”又起：

女人　门口有人，威利。

在这句“画外音”之后，威利的现实行动似乎是停止了，他虽然被比夫硬拖着准备坐下，却完全沉湎在回忆之中了：

女人　（这时可等不及了）威利，你打算去开门呵！

〔女人的呼唤把威利拉了回去。他迷迷糊糊向右走。

比夫　嗨，你上哪儿去？

威利　开门去。

比夫　门？

威利　厕所……门……门在哪儿？

比夫　（把威利领到左面）一直往前走。

〔威利向左走去。

女人　威利，威利，你打算起来吗，起来吗，起来吗？

〔威利自左下。

很显然，这些“画外音”完全是威利主观的产物，在场其他人物是听不见的。威利被这些“声音”拖回到过去的场景中去。他下场后酒店里的现实场面继续进行。哈比、比夫和那两个姑娘相继离开了酒店。威利回忆的那件往事直观地展现在我们面前：

〔……台后左方传出叩门声。女人笑着上。威利跟着她。她穿着一身黑色套裙；他在扣着衬衫的纽扣。赤裸裸的肉欲的音乐为他们的谈话伴奏。

下面的戏就是比夫在波士顿找到父亲时的那件往事。在这里，现实的场面和回忆中的往事的场面，是由断断续续的“画外音”联接起来的。声音的“溶入”，当然是一种电影手法。这部剧作表明，在舞台上借用这种电影手法，同样是可行的。

在《推销员之死》的情节中，还包含着某些幻境的场面。这是构成全剧心理情节的重要内容。在把现实场面和幻境场面联接起来的时候，密勒也借用了某些电影的手法并把它们舞台化。

例如，第二幕威利在自杀前进行内心斗争的时候，就是现实和幻想的“混合物”。威利从酒店回到家里，已经在打算着自杀的念头。但是，在此时此刻，他内心矛盾深重。他一面播种着胡萝卜、甜菜和莴苣，一面在内心深处展开激烈的斗争。他对自杀有各种各样的疑虑。但是，这样的问题是不能和别人商量的。这时，在他的头脑中出现了本的幻影，他向这个最崇拜的人提出各种疑虑，讨论自杀的问题。在这个场面中，先出现的是本的幻影：

威利　胡萝卜……株距四分之一英寸。行距……行距一英尺。（他量下尺寸）一英尺。（他放下一包种子，又量尺寸）甜菜。（他又放下一包种子，再量）莴苣。（他念着包装说明，放下一包种子）一英尺——（正说着，本从店右侧出现，向他慢慢走来，他就突然住口）多妙的计划，啧，了不起，了不起。因为她在受苦，本，老婆在受苦。你懂我的意思吗？

这时，本的出现，只是威利的幻象，他还只是在对着这个幻象自语。很快，本“活”起来了，自语变成了对话：

本　（一动不动站着，在考虑）什么计划？

威利　就是两万块立刻照付的现款。完全是有政府保证的金边证券，你明白吗？

本　你别拿自己开玩笑了。他们不见得肯如数支付保险单。

威利　谅他们也不敢不付。难道我不是拼死拼活的按期缴纳保险费的吗？如今他们竟然不肯付清！办

不到！

这些，看起来是对话，但同样可以看成是主人公的“自语”。因为，对话一方并不是现实的人物。这场对话完全是在威利的内心深处进行的。一个人在自杀之前疑虑重重，却又不能和别人商量;于是，在他心中浮现出最信任的人的身影，和他交谈着。这种情况在实际生活中也是可能出现的。

有人讲，电影和戏剧是两种不同的艺术形式。在话剧中运用电影的表现方式，那就等于取消了话剧。其实未必如此。在电影的发展进程中，曾经从戏剧吸取了很多营养。但是，剧作家从电影中借鉴某种表现方式，以丰富戏剧艺术的表现力，这不仅是可以的，而且是可能的。这种“时空交错”的结构方式以及“闪回”、“溶入”等等手法，尽管都是由电影中借取来的，却并不显得生硬造作。当然，要在舞台上运用这种结构方式和表现手法，至少应该注意如下的问题：

首先，要服从题材内容的要求，要能够作到结构的完整性和统一性。密勒在这部剧作中，着重表现的是主人公走向绝境的内心历程，这是贯穿全剧的一条主线。他正是用这条线把现在和过去的场面、现实和幻境的场面紧密地纽结在一起，使全剧的结构显得和谐、完整，具有统一性和严谨性。

其次，运用时空交错的结构方式，以及“闪回”、“溶入”等等电影手法，要求舞台场景的设计避实就虚。舞台的空间变换远不像电影那样方便，假如场面变化频繁，而场景又过实，这种结构方式和表现手段就很难运用自如。《推销员之死》的场景设计，是具有写意性的。对此，读过剧本的都可以从“舞台提示”中感觉得到，我就不详细介绍了。

迪伦马特的“悲喜剧”《老妇还乡》

一、当代“最重要的德语戏剧天才”

对大多数读者说来，迪伦马特的名字可能是陌生的。因为，把他的作品介绍到中国来，才刚刚开始。最近，人民文学出版社出版了《迪伦马特喜剧集》（叶廷芳译），北京人民艺术剧院排演了这位剧作家杰出的作品《老妇还乡》（改译为《贵妇还乡》），对于我们说来，这是一个令人振奋的开端。

弗里德里希·迪伦马特，于1921年生于瑞士，今年只有六十一岁。他在青年时代，曾攻读过哲学、文学和自然科学。毕业后曾在苏黎世的《世界周报》担任过美术和戏剧编辑。1968年至1968年间曾任巴塞尔剧院的经理，1970年又任苏黎世话剧院的艺术顾问。他的兴趣相当广泛，在各方面都有很高的素养。他涉猎过美术创作，曾经有“怪诞”的雕塑和绘画问世；他从事过小说创作，其中像《隧道》、《法官和他的刽子手》、《抛锚》、《诺言》等等，都是深受广大读者欢迎的；他还写过广播剧、电视剧和电影剧本，都有程度不等的成就。但是，作为一位作家，他的才华主要还是表现在戏剧创作方面。1947年，他的第一部剧作《写在书上》在瑞士上演，第二年又写出了他的成名作《罗慕路斯大帝》（非历史的四幕历史喜剧）。多年来，已经发表

或上演过的剧本约有十七部。1957 年至 1970 年，瑞士陆续出版了他的三卷《喜剧集》。最近，他的三十卷文集已在瑞士出版。瑞士人民为自己有这样一位作家感到自豪，称他为“瑞士的民族丰碑”。而且，这位作家的名字并不仅仅属于瑞士，有人称他为“布莱希特死后最重要的德语戏剧天才”，有人则把他誉之为“当代最受人欢迎的两个欧洲作家”之一。当然，对这些赞誉之词，迪伦马特是当之无愧的。

迪伦马特虽然在小说、电视剧、广播剧、电影剧本等等方面都显过身手，但是，他所以获得国际声誉，却是由于他的舞台剧的创作。奇怪的是，这位成绩卓著的剧作家，在年近花甲的时候，却声称是：“在戏剧中我已经靠边站了。”或许，他真的是从此离开了戏剧创作的领域！对此，我们只有等待他用自己的实践去证明了。不过，有一点是清楚的，即使他真的不再写新的剧本，在当代世界剧作家的名字中，迪伦马特也将是“一颗巨星”，永放光彩。

1980 年 12 月 26 日的《世界周刊》上发表了一篇迪伦马特的访问记：《一个从黑暗的回忆中虚构世界的人》。在《编者按》中有这样一段令人回味的话：

> 他自称是一个“德语区域的黑窟窿”。用天文学的话讲，他是一颗巨星，它具有无比的质量把一切光线吸于一身。在文学上，他是一个向来不是被理解为“假严肃”，就是“假滑稽”，但是很少被正确理解的人。

当然，迪伦马特在戏剧创作上，曾经受过以往很多剧作家的影响，他崇尚古希腊喜剧家阿里斯多芬的“即兴奇想”和“进攻性”的风格，从奥地利的奈斯特洛伊（1801—1862）那里吸取了民间闹剧的营养，又受到德国喜剧家魏德金德（1864—1918）

的影响；评论家们还认为他借鉴了莎士比亚、塞万提斯、斯威夫、克劳斯等作家的长处。但是，他却并不把其中的任何一位大师当作偶像，而是把他们的“光线吸于一身”。他称赞布莱希特为“最伟大的德语戏剧家”，但对其艺术主张却不完全苟同。他受过表现派的影响，但却不属于这个流派。总之，他善于吸收人家的长处，却又坚定不移地走着自己的路。在这方面，他确实具有奥尼尔的精神。不过，他为什么竟然“很少被正确理解”呢？我觉得，这并不奇怪。他常常被人们误解的原因，正在于其剧作在内容和形式上都具有极大的复杂性。读过他的剧本就会发现，他们往往把我们引入一个五光十色的神秘王国中去，这个王国是由深邃的哲理、绝妙的象征、奇特的幻想和怪诞的形象交织而成。可是，我们却可以从这些光怪陆离的色彩中看到西方世界那个严酷的现实。它们既是荒诞的，又是现实主义的。

已经出版的中译本《喜剧集》包括《罗慕路斯大帝》、《天使来到巴比伦》、《老妇还乡》、《弗兰克五世》和《物理学家》等五部剧本。其中，《老妇还乡》被称为“现代的经典剧”，最能代表迪伦马特的剧作风格和剧作技巧。

二、这是一场“社会改革的实验”

在大幕打开的时候，我们看到的是：“一个破败不堪的城市。一个同样破败不堪的火车站……”几个“衣不蔽体”的男人在车站等待迎接一位要人。他们面对疾驰而过的特别快车望而兴叹：

男人丙　过去我们这儿真可以说是一个艺术城市。
男人乙　是这一带第一流的艺术城市。

男人甲　全欧洲第一流的。

男人丁　歌德在这儿呆过一个夜晚。他住在金使徒旅馆。

男人丙　布拉姆斯（德国 19 世纪著名作曲家，舒伯特、舒曼的继承者——引者）在这儿作过一首四重奏。

可是，现在呢？

男人乙　现在连班车也不在这儿停了……

男人丙　咱们完了。

男人丁　瓦格纳工厂垮了。

男人甲　博克曼公司破产了。

男人乙　阳光广场铁工厂关掉了。

男人丙　靠失业救济活着。

男人丁　靠贫民救济汤生活着。

男人甲　生活？

男人乙　勉强度命。

男人丙　一点儿一点儿地慢慢死掉。

男人丁　全城都是如此。

就在这时，来了一位“税务官”，他告诉市长：“我要把整个城市扣押下来。”可是，市长却对他说，“在市政厅你不用想找到任何东西”，“我们的保险柜里一个子儿也没有。没有一个人纳税”，就连历史博物馆也“在三年前就已经卖到美国去了”，市政府仅有的财产就是“一架破打字机”。

这个城市名叫“居伦”。它究竟属于哪一个国家？作者并没有写明。但是，有两点是清楚的：其一，它位居欧洲；其二，它是“穷困”的象征。

就在这个赤贫的小城，忽然来了一位女亿万富翁——克莱尔·察哈纳西安。她把这座城市搞得天翻地覆，导演了一场令人深思的戏。它究竟是一场喜剧，还是悲剧？或者像作者所注明的是“悲喜剧”？对此，我们暂且不谈。不过，在这场戏结束的时候，我们看到居伦城已经完全摘掉贫困的帽子，成为一个富有的城市了。请看，剧本中描绘了这样一幅情景：

> 我们已看到人们的衣着——这表明生活水平日益提高的最显著的标志——逐步地、毫无间断地越来越显然趋于华丽，我们也看到舞台本身，好像由贫民窟逐渐变成了阔人们的居住区，一步一步爬上社会的阶梯，慢慢呈现出一派富丽的景象，现在，在这最后一场中，我们更将看到这一切欣欣向荣的总的轮廓。原来的那个阴暗、凄凉的世界，现在已经完全改观了；它已经变得那么富足，处处都焕然一新，它具体地代表着最先进的物质文明，仿佛世界和世界的一切全得到了一个幸福的结局。现在，在这重新修建过的火车站的四周，到处是旗帜、招贴和耀眼的霓虹灯，居伦城的男女市民全穿着华贵的晚服和礼服，组成了两个类似希腊剧里常见的合唱队……

这两个合唱队向我们描绘的情景，与开幕时那几个男人对话的内容，构成了强烈的对照：

> 众　　人　现在，让我们感谢上帝
> 伊尔太太　因为，仁慈的命运
> 所有的人　已经使一切完全改变
> 妇 女 们　我们娇美的身躯穿上了合身的服装，

伊尔的儿子　每个有为的青年都驾着游览车辆，
男　人　们　商人们坐在小汽车里是那样悠闲自在，
伊尔的女儿　打网球的姑娘们在网球场上，欢欣异常。
大　　　夫　我们的手术室里安装着第一流的设备：崭新的医疗器械，全用绿砖砌成的新房；医务道德随时随刻都能经得起考验。
众　　　人　现在，我们各家的晚餐正发出喷鼻香，每一个人都穿上漂亮的新鞋，得意扬扬，谢谢天，我们总算抽上了高级香烟。
校　　　长　勤奋的学生们专心学习，书声琅琅，
男　人　乙　工业界的大亨们聚集起大量的财富，
众　　　人　伦勃朗和鲁本斯才人辈出，
画　　　家　在今天一切美术家都过着高雅的艺术生活。

这真像是一首对“最先进的物质文明”的颂歌！可是，当你看过由克莱尔导演的这场戏之后，在倾听这些颂词的时候，却无法与剧中人物分享欢乐和幸福的感情，甚至会从心底涌现出一股悲天悯人的情绪：可怜的人们呵！你们希望获得的东西都到手了，甚至比你们原来预期的还要多得多；可是，你们已经失去了更为宝贵的东西！对此，你们竟然毫不惋惜吗？

那么，在居伦城由贫困变为富足的过程中，究竟失去了什么呢？

这座城市的巨变，当然要归于克莱尔的十亿磅巨额捐款。可是，她把这笔巨款捐赠给居伦城，却有一个条件：

我可以给你们十亿，可是我要用它为我自己买得公道……

她所说的“公道”，涵义是具体的。她在青年时代曾在这座小城

市里与阿尔弗雷德·伊尔谈情通奸，怀孕后又遭遗弃；她诉诸法律，但是，由于有人作了假证，当时的法院院长作出错误的判决，使她蒙受冤屈。多年来，她一直在进行报复。先是找到两个作假证的，割掉了他们的生殖器，弄瞎了他们的眼睛；又把当时错判此案的法院院长收为自己的“总管”。如今，她带着这几个当事人来到居伦，是要对伊尔施行报复：“只要有人把阿尔弗雷德·伊尔弄死，我可以给居伦城十亿磅。”她凭着自己的财势，完全可以收买凶手，轻而易举地杀死伊尔。但是，不！她却以重金作为诱饵，扬言：“我有的是钱，可以买得公道。”其实，伊尔对一个女孩子始乱终弃，害得她沦为妓女，在道德上当然是有罪的。但是，事过几十年之后，就要因此把他处死，未免是罚不当罪。因此，她所要买得的“公道”，却包含着更大的“不公道”。问题还不仅仅在于这里。她以十亿磅巨款作为杀死伊尔的报酬，这就对居伦城的官民提出了一道考题：是接受巨款以求得富足，还是维护真正的“公道”？在这时，市长代表全城居民交了一份试卷：

> 市长　察哈纳西安夫人，你忘了这儿是欧洲。你忘了，我们并不是野蛮人。我现在代表居伦城的全体公民，拒绝接受你的捐赠；我以人类的名义拒绝接受。我们宁愿永远受穷，也决不能让我们的手上沾上血迹。
>
> 〔雷鸣一般的掌声。

在这里，居伦城确实表现了非凡的气概，它确实像“是一个有人道主义传统的城市”。假如事情真是这样的话，从市长到居民都称得起是“富贵不能淫”的英雄，居伦城也就无愧于“这种高贵的传统”了。然而，这仅仅是戏的开场。那阵激动人心的

掌声刚刚止住，这场戏的导演克莱尔已经向我们发出了预言："咱们等着瞧吧。"

我们瞧见了什么呢？

在我们眼前展现的一个又一个场面，揭示出发人深思的问题：在那笔巨款的诱惑下，居伦城"高贵的传统"一点一点地瓦解了、粉碎了。它瓦解得那样迅速，又是那样彻底；上至市长，警长、学校校长、牧师，下到各式各样的贫苦居民，在数日之间，都纷纷败下阵来，向他们所引为自豪的"传统"告别了。那十亿磅的捐赠就像给这座小城带来了瘟疫，四处蔓延，几乎无一人幸免。

在第二幕，那十亿磅捐款的魔影已经在居伦城到处游荡，使这座小城发生了醒目的变化：居民们穿上了黄色的新皮鞋，竞相赊购各种高档商品，市政府的墙上挂着新的"建筑设计图"……对这种变化最敏感的当然是作为巨额捐款的牺牲品——伊尔。他感到这是对自己生命的威胁："全城的人都在到处欠帐。欠的帐越多，生活水平就越高。生活水平越高，就越有必要弄死我。"可是，尽管居伦城的官民都无法抵御物质财富的引诱，他们却并没有想到要危害伊尔的生命。警察局长劝告伊尔"完全可以放心"，他还能清醒地意识到自己的使命："要维持法律的尊严，维持治安，保护每一个人的生命。"那位居伦政权的代表——市长，虽然取消了伊尔继承市长职位的资格，却也还在给他以足够的安慰："不管怎么说你是受到法律保护的。"请不要认为，政权和法律的两个代表人物说出这些话来是口是心非的。并非如此。一直到伊尔在死亡威胁的恐惧中想逃离城市的时候，市长带着居民们来给他送行，他们的友情和祝愿也都是发自内心的，是真诚的。迪伦马特对这一幕戏作过如下的解释：

最初，他们的确是决心拒绝那笔赠款，后来他们虽

> 然到处赊欠，但那并非因为他们打算弄死伊尔，而是出于一种不负责任的糊涂思想，感觉到事情最后总会有一个圆满的结局的。这一点在排演第二幕时尤须注意。还有在车站上的那一场，必须明确，只有伊尔自己感到情势危急，恐慌万分，别的人直到那时并没有对他说过半句恐吓的话；只是在彼得家的仓房里的那一场中，事态的发展才有了一个决定性的转折。这时，伊尔的死已成定局……

那么，“在彼得家的仓房里的那一场”究竟发生了什么“决定性的转折”呢?

这是第三幕的第一场。在这里，校长和大夫来找克莱尔，试图为居伦城寻找到一个体面的出路。迪伦马特挑选这两个人物作为谈判的代表是很发人深思的。正如校长自己所说：“二十年来，我一直就在这贫困不堪的人群中散播着仁爱的娇嫩的种子，我们的大夫也同样是二十年来一直坐在他那辆简直是洪荒时代就已出厂的破车子里到处奔波着，给人们治疗软骨病和结核病。我们为什么甘于作出这样大的牺牲？是为了钱吗？不能这样说，我们的收入真是微薄得可怜。可是卡尔伯城文科中学曾经给我送来聘书，我当时毫不犹豫地拒绝了，埃尔兰根大学本来要聘请我们的大夫到那儿去作教授，他也完全不予考虑……”“我们，以及这个小城市中的所有的人，在这么多无尽无休的年月中所以一直不肯离开这里，只是因为他们有一个共同的希望：希望居伦城能够重新繁荣起来，能够完全恢复它旧日的光彩，使我们的故土的无尽的宝藏能够再一次得到全面的开发。”校长——“仁爱种子”的散播者，大夫——人道主义精神的体现者：正是这样两个人物，最珍惜居伦城“高贵的传统”，他们对那笔巨款给这个传统造成的威胁也最敏感。他们来找克莱尔，向她发出最后的呼

吁被拒绝了。在这场戏的结尾处，两个人已经绝望了：

大夫　天哪。咱们怎么办？
校长　咱们只能凭着良心办事，纽斯林大夫。

如果我们把这场戏看成是居伦城“高贵的传统”同物质财富的最后一次较量，那么，两相对比，前者毕竟是太脆弱了！

紧接着，这位“仁爱”的播种者也闷闷地喝起酒来——当然，他喝的也是高档商品。在酒力的鼓舞下，他试图做出最后的努力：“我要把真实的情况告诉这两位在报馆工作的先生。我正准备像天使一样用一种洪亮、有力的声调把一切全告诉他们。因为我是一个人道主义者……”他甚至企图“让这一声巨雷震动整个世界”。然而，他的呼吁连回响都未能激起。当他“忽然清醒过来”的时候，只能发出最后的一声叹息：

人道主义看来也只有坐下了……

请再听一听这位人道主义者的自白吧！

……这诱惑实在太大，而我们的贫穷的处境也实在太难以忍受了。我现在更知道了另外一些情况，那就是我自己也会参与这个谋杀活动的。我现在清楚地感觉到，我正在慢慢变成一个杀人凶犯。我的人道主义的信念是完全软弱无力的，它并不能阻止我走上这条路……

迪伦马特自己说：“我们在这里看到的，是全城的人像那位校长一样，慢慢在诱惑面前屈服的过程。”如果说，“诱惑”指的是那笔巨额捐赠；那么，向它屈服的恰恰是居伦城的“高贵

的传统”：仁爱、人道主义、传统的价值观念，等等。真可谓是：金钱到此，诸神退位。

不过，如果有人要说：居伦城获得的是“最先进的物质文明”，而它所失去的却是传统的“精神文明”，这个答案似乎是过于简单了。不！这座小城不仅依靠那十亿捐款变得富足了，在“精神面貌”上也获得了“改造”。我们还是倾听校长的声明吧！

> 我现在要向大家说明一个咱们大家必须明白了解的问题——那就是，克莱尔·察哈纳西安夫人捐赠这笔款子是有一个明确的目的的。她的目的是什么？她的目的是为了让咱们有了钱以后可以过快活日子吗？她的目的只是为了让咱们都变成有钱的人吗？只是为了复兴瓦格纳工厂、博克曼公司和阳光广场铁工厂吗？你们全都知道不是这样。克莱尔·察哈纳西安有一个比这更重要得多的目的。她的目的是要改变咱们这个城市的精神面貌——要让它变得合乎公道……

> 我也并非完全不了解贫穷是罪恶的根源，是苦难的根源。可是……使我们动心的决不是富裕、奢侈、美好生活等等狂妄的念头：使我们动心的是公道以及如何使公道得伸的问题。而且还不仅仅只是公道，这里面同时还包括构成西方文明总体价值的那许许多多观念……

这位校长的声明博得了“经久不息的掌声”和一阵阵“欢呼声”。紧接着，我们看到的是合乎逻辑的结局：伊尔死去了——这是全城官民一致通过的决议。不过，在他们通过这项决议时，是反复表白了的：“这决不是为了钱”，“而是为了主持公道”，甚至是为了拯救“我们所有的一切最神圣的东西”。

通观全剧，克莱尔捐赠那笔巨款，是为了“买得公道”。而结局则是，居伦城得到了那笔巨款，同时也得到了“公道”。捐款者和受捐者终于统一起来了。

可是，我们不禁要问：这里所说的“公道”，以及“构成西方文明总体价值的那许许多多的观念”究竟是什么呢?

我们在剧本所看到的，正是随着“物质文明”的获得而在道德观念和价值观念上的巨大变化：

在第一幕，当克莱尔声言要用十亿巨款为自己“买得公道”的时候，市长曾毫不含糊地作出回答：“公道不是用钱可以买到的。”可是，现在他们却把“公道”卖给了克莱尔……

在第二幕，他们把克莱尔要杀死伊尔的计划称之为“谋杀”：而现在却认为这是拯救“最神圣的东西”……

在第一幕，校长刚刚见到克莱尔及其一伙随员时，称他们为“从地狱里冒上来的一股恶气”；在第三幕，当伊尔自认“有罪”而无权为自己申辩的时候，校长曾为之鸣不平：“跟那个该死的老婆娘，跟那个就在我们面前一天换一个丈夫的不要脸的臭婊子比起来，跟那个收买我们的灵魂的老娼妇比起来，你没有权利说清吗?”可是，现在他却认为伊尔是罪不容诛的，而那个“老娼妇”却是给居伦城造福的女神了……

在剧本中，迪伦马特让目睹居民集会判决伊尔的场面的“无线电评论员”向我们指出：“这可以说是咱们这个时代的一次最大的社会改革实验。”其实，从某种意义上来说，舞台本来就是一个实验室。剧作家把他的人物放在假定性的情境中进行实验，让他们各自显现出本来的面目，由此揭示出某种人生的真谛。迪伦马特正是把居伦城居民放在一个假定性的情境中，通过他们在数日之内发生的巨变揭示出深刻的哲理。剧本的戏剧情境是：在贫困的处境中可以得到十亿磅的巨款。这个情境当然具有很大的假定性。面对这样的诱惑，“高贵的传统”瓦解、崩溃，

“仁爱”、“人道主义”等等传统观念被抛置一旁，随着“最先进的物质文明”而来的是一场精神危机！尽管校长在最后说什么“贫穷是罪恶的根源”，而我看到的却是这句话的反意：金钱是犯罪的诱惑力——“那该死的十亿的钱把咱们的良心全给烧掉了……”校长问得好：

> 如果物质上的财富不能创造精神上的财富，试问那种财富又有什么意义？

是的，“种瓜得瓜，种豆得豆。”那种“最先进的物质文明”确实在创造着与之相适应的“精神文明”。这种“精神文明”所在之处，“不公道”变成了“公道”，“娼妇”变成了“天使”……这里用得着《雅典的泰门》中主人公的一段话：

> 金子！黄黄的、发光的、宝贵的金子！……这东西，只这一点点儿，就可以使黑的变成白的，丑的变成美的，错的变成对的，卑贱变成尊贵，老人变成少年，懦夫变成勇士……这黄色的奴隶可以使异教联盟，同宗分裂；它可以使受诅咒的人得福，使害着灰白色的癞病的人为众人所敬爱；它可以使窃贼得到高爵显位，和元老们分庭抗礼；它可以使鸡皮黄脸的寡妇重做新娘，即使她的尊容会使身染恶疮的人见了呕吐，有了这东西也会恢复三春的娇艳……

莎士比亚的这部悲剧写于17世纪初。当时，英国处在资本主义的原始积累时期。这位具有人道主义精神的剧作家，从资本主义原始积累的过程中看到了金钱对社会关系的破坏性，让他的主人公愤怒控诉金钱的罪恶。可是，迪伦马特写这部悲剧时，已是

20世纪60年代。垄断资本主义在欧洲（以及全世界）已经成为“灾难性”的化身，资产阶级所津津乐道的“精神文明”也陷入了深重的危机之中。迪伦马特正是这个世界的“叛逆者”，在他看来，这个世界已经是罪恶的渊薮，甚至是畸形的、荒诞的。他从道德观、价值观的角度，揭露资本的罪恶。他“叛逆”的对象，是整个资本主义世界。他把居伦城居民置于资本诱惑的情境下进行“实验”。这座不明国界的小城，正是他心目中整个世界的象征物。不过，在他的心目中，居伦城的居民，无论是市长、警察局长、牧师、校长、大夫还是那些无名无姓的男男女女，都并不是“恶人的形象”。剧作家自己声明，他们“完全是和我们一样的人”。剧本虽然写了他们“慢慢在诱惑面前屈服的过程”，但是剧作家却认为：“这种屈服是可以理解的。那诱惑实在太让人动心了。”在这部悲喜剧中，“恶人的形象”只有一个：主人公克莱尔。

三、一个怪诞的形象

有些评论家认为，迪伦马特剧作的显著特点是“怪诞”。有人说，“怪诞”是这位剧作家基本的表现手法；有人则认为它是“构成迪伦马特的基本结构”（格林语）；剧作家自己却说过：“怪诞是一种极端的风格，一种突然出现的形象化的东西……”（《喜剧解》）不管怎么说，我们读过《老妇还乡》及其他剧作就会发现，它们给我们留下的最初的印象就是“怪诞”。

在这里，我想谈谈克莱尔·察哈纳西安的形象。因为，这位主人公的形象由始至终充满了“怪诞性”。

迪伦马特在《作者后记》中对这个人物有很多解释，他说：在全剧所有人物中，“只有那个老太太的确是个恶棍”。他还说：

“克莱尔·察哈纳西安既不代表正义，也不代表马歇尔计划，甚至也不代表什么上天的启示，简简单单一句话，她就是她，世界上最有钱的一个女人。由于她有那么多钱，所以她能像希腊悲剧中的女主人公一样行动，专横跋扈，不顾一切，几乎有些像美狄亚。她可以什么都不在乎。”剧中的校长在和她谈判的时候，也这样说过：“您使我想起了古代的一位女英雄美狄亚。”但是，克莱尔同欧里庇得斯笔下的美狄亚并没有多少共同之处。后者由于向丈夫复仇杀死了亲生儿子，但毕竟还可以激起我们的同情；而前者却只能引起我们的憎恶。而且，美狄亚虽然是一位神话中的人物，她却是有血有肉的悲剧英雄；克莱尔尽管是“现实”的人物，在剧本中却是一个没有血肉的“怪物”。迪伦马特还对他的主人公作过如下的说明：

> 尽管她始终置身于人类之外，她却已经变成了一个完全僵化、无法改移的人物，她本身已不可能再有任何发展，因而她等于是已用一个石头模子铸定，她自己实际也就代表一个石头偶像。

剧作家的这段说明，和我们从剧本中获得的印象是一致的。她确实是一尊完全僵化、无法改移的“偶像”。不过，她并非是用“石头”铸成的。

这个人物的“肢体”就是假的。她在一次车祸中去掉左腿，别人给她装上了一条假的。伊尔吻她的右手并肉麻地吹捧它时：

克莱尔　不，你弄错了。这手也是假的。象牙作的。

〔伊尔一惊之下，放开她的手。

伊　尔　克莱尔，难道你整个儿都是假的吗？

克莱尔　几乎可以这样说……

在第二幕，当她穿着晨装出现在金使徒旅馆的阳台上时，又对我们说：

> 我的身子又算安装起来了……

剧作家一再向我们暗示，这个“被外科医生的手术刀刺得七零八碎”的肢体，是由“象牙”安装起来的。那么，它究竟象征着什么呢？迪伦马特认为，今天的社会已经变成一个“肢体不全的”荒谬的世界。或许，这个克莱尔就是荒谬世界的象征!？这样说，未免太抽象了。事实上，这个“世界上最有钱的”老妇，具有明确、具体的象征意义：

> 以我的经济能力，我可以重新安排世界的秩序。这个世界把我变成了一个娼妓，我就要把这个世界变成一个大妓院……

这段台词，对于揭示这尊“偶像”的象征意义，起着画龙点睛的作用。

她自己“变成了一个娼妓”，这是事实。她年轻时和伊尔通奸，怀孕又遭到遗弃，居伦城的执法者又使她蒙受冤屈，离开居伦城以后就沦为妓女。离开妓院以后，虽然变成了一个贵妇，却仍然像一个人尽可夫的娼妓，频频变换着丈夫。在她的前后九任丈夫中，有百万富翁、实业家、外交部长、外科医生、服装设计师、烟草种植园的老板、电影明星、诺贝尔奖金获得者……不过，她和这些丈夫的关系，已经颠倒过来了。在过去，任何人都可以凭借一点钱财买得她的身体；现在她却可以凭借自己的钱财收买各式各样的社会名流，使他们成为名义上的“丈夫”，事实

上的奴仆。请看，她的第七任、第八任、第九任丈夫在她面前的表演，不都是这样吗?！不仅如此，这个掌握着亿万磅财富的老妇人是无所不能的，她凭着自己的财富，可以把一切都变成自己的奴仆。那位四十五年前曾任居伦城法院院长的执法者，成了她的“总管”，对她惟命是从，按照她的意愿解释法律条文；在完成她的预定计划之后，他又被发配到异国去了。那两个为伊尔作假证的小人物，虽然逃到异乡，却也无法躲避她的惩罚，在变成废人以后又成为她复仇的工具。“世界银行”的总经理任她随意调遣，召之即来，挥之即去。新闻广播界的人物围着她打转，为她所用。在她举行荒唐的“婚礼”的时候，某些国家的元首也写信祝贺……总之，正像她自己所声称的那样：

> 因为世界是属于我的……

很明显，迪伦马特塑造的这尊“偶像”，正是资本的化身。在垄断资本主宰一切的世界中，实际上只剩下了唯一的“偶像”，这就是“资本”。它不仅可以使社会上的各种力量都拜倒在自己的脚下，任其摆布；而且，世界的命运也被它执掌着。正如那位校长所说的：

> 她好像是一位执掌命运的女神……我真觉得命运的罗网就是她亲手织成的……

不过，前面所引述的，还只是给这尊“偶像”勾画了一个轮廓。在剧本中，这尊女神已经光临了居伦城，她要来执掌这座小城的命运了。当然，对于这座贫困的小城来说，只要她拿出一小部分财富，就足以摆布一切。在十亿磅的诱惑下，警察局长把法律的“尊严”丢置一旁，终于“把两只眼睛闭上了”；那位人道主义

的体现者——医生，终于按照她的要求给被谋杀者签发了“死亡证书”;散播仁爱种子的校长成了她“道德”的辩护士；市长把政权变成了她的御用工具；体操运动员成了她谋杀计划的执行者……如前所述，这位“执掌命运的女神”重访故乡的中心目的，却是索取伊尔的生命：

> 围绕着我的几百万磅的家私无限制地到处蔓延。它的触须现在找到了你，要夺走你的生命，因为你的生命是属于我的……

既然整个世界都是属于她的，区区伊尔又怎能例外?！既然她执掌着世界的命运，要夺走伊尔的生命，岂不是囊中取物！通观全剧，她不仅夺走了伊尔的生命，让居伦城官民听从她的摆布；而且，她说到做到，居伦城的“秩序”也经她的手做出新的安排……

克莱尔确实是一个具有象征性的“偶像”，而且，它的含义是明确的。可是，对于现实主义戏剧的要求来说，这个人物具有很高的概括性，却缺少血肉。人们会问：这难道算得上是真正的艺术形象吗?

问题恰恰在于：迪伦马特对艺术形象本来就有特殊的解释。他认为，这类“怪诞”的“偶像”，也是一种形象，用他自己的话说，就是“一种非形象的形象”。他并不追求形象的具体性、个性和普通意义上的“真实性”；并不企图通过具有生动个性的具体人物揭示具有普遍意义的社会内容。他有自己的世界观和艺术观，在创作上有着自己的路。他既反对照搬生活，也否定现实主义的客观描写和艺术概括的原则。他表现生活的特殊方式是：从现实生活中发掘出某种具有本质意义的东西，通过“即兴奇想”，把生活印象予以加工、改造、升华，使生活素材改变它原

有的形态，成为一种变形的、怪诞的、象征的形象。当然，一个作家的艺术观总是同他的世界观有着直接、间接的联系。迪伦马特也并非例外。他认为：“今天的现实和从前的现实是不同的。”“那种通过单个人的死亡来再现整体的和谐的古代悲剧是以可见的、形象的世界为前提的。”可是，“由于人类爆炸为亿万齑粉，机器世界的膨胀”，不仅“祖国”、“民族”的概念已经不存在了，“人”也成为彼此没有联系的个体。正因为如此，他似乎感到，企图通过“单个人”的命运进行艺术概括的方式，已经不再符合今天的需要了。他既然认为今天的社会是一个“肢体不全的”、荒谬的社会；那么，“在荒谬中再现现实”，就是他找到的一种方式。克莱尔的形象，就是一个“非形象的形象”，一个十足的怪诞的形象；这个形象，正是他的“在荒谬中再现现实”的艺术观结出的果实。

从这个角度来说，迪伦马特似乎有点像荒诞派。不过，迪伦马特却否认他属于这个流派。全面论述有关荒诞派剧作的特点，是一个十分复杂的问题。在这里我只想就这个形象的塑造证明迪伦马特的否认是正确的。

剧作家自己说过：“我所写的东西看起来是绝对疯狂的、幻想的事情，并且突然间我能把每一件这种幻想的事情还原为某种可以体验的东西。”我觉得，正是“可以体验”这四个字构成了迪伦马特同荒诞派的重要区别。

所谓“体验”，既是剧作家创作过程中的审美活动的方式，也是观众艺术欣赏的审美活动方式。剧作家在生活中要了解各种各样的人物，不仅要对他们的行为表现进行理性的分析，而且需要去体验潜藏在行为表现背后的思想、感情和心理活动内容；在创作过程中，他总是要把人物置于某种假定的情境之中，去体验人物在特定情境中特有的思想、感情和心理活动的内容，并用直观的动作去体现这些内容。小仲马说过：“剧作家在设想一个情

境时，他应该问自己三个问题：在这个情况下我该做些什么事？别人将会做些什么事？什么事是应该做的？谁不觉得这种分析是必要的，谁就应该放弃戏剧，因为他将永远不会成为一个剧作家。"① 普希金认为："在假定情境中的热情的真实和情感的逼真——这便是我们的智慧所要求于剧作家的东西。"② 这些话的意思是：剧作家的一个重要课题，就是要把握住人物在特定情境中应该有的行为和情感。不过，剧作家在解决这个课题时，不应该只靠逻辑推理，而是要靠对人物的深切体验。当然，剧作家塑造的人物还应该能够唤起观众的"体验"。观众要对剧中人物进行体验有两个前提：一是对人物本身有所了解，二是能够感受到人物所处的情境。这就是我们通常所说的"设身处境"。剧作家让我们了解了某个剧中人物，当这个人物进入到某种情境之中时，也就同时把我们带入了那个情境中去，感受到情境的紧迫性，同时也就可以对剧中人物产生"设身处境"的体验，理解他们为什么要"这样做"。可是，观众的"体验"是以对具体、直观的现象的感受为基础的。剧作家要使观众进行"设身处境"的体验，必须使他的剧中人物及其所处的情境都是具体的、真实的。在荒诞派剧作中，不仅人物往往是抽象的，人物所处的情境也缺少具体性和直观性，所以很难唤起我们的"体验"。在那类剧本中，虽然也包含着某种深奥的哲理，它们也往往过于抽象，令人不可捉摸。《老妇还乡》则并非如此。克莱尔虽然是一尊"偶像"，但寓意却很明确；她及她所处的情境，虽然是"怪诞的"、具有很大的假定性，但却仍然不失其具体性，甚至具有感

---

① 转引自劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社 1978 年版，第 222 页。

② 转引自斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 2 卷，史敏徒译，中国电影出版社 1958 年版，第 72 页。

性色彩，因而是“可以体验”的。

她出生于居伦城，在这里度过了十七个岁月。无论是“康德拉的树林”，还是“彼得家的仓房”，都同她青年时代的“爱情”一起留在记忆之中。但是，在这里，她也曾受到不公道的待遇，她怀着怨恨离开了这座小城：

> 许多年前的一个冬天我离开了这个小城市，那会儿我穿着一身女学生的旅行服装，梳着两根红色的长辫子，肚里怀着的孩子眼看就要降生了，居伦城的人全都对我摆出一副极端鄙视的鬼脸。我坐在开往汉堡的特别快车里止不住浑身发抖；可是当我看到彼得家的仓房的黑影在一片梅花的那边逐渐消失的时候，我暗暗自己发誓说，有一天我还要回来的。现在我回来了。现在，一切条件都得由我规定。事情得由我作主……

值得注意的是，剧作家在克莱尔提出捐款条件之前，安排了她和伊尔重游旧地的一场戏。这场戏大体上是写实的，而且又很有点人情味：

〔克莱尔·察哈纳西安下轿，观望着树林。

克莱尔　这就是刻着咱们名字的那颗红心，阿尔弗雷德。差不多已经慢慢被磨掉，两个名字越高越远了。这树已经长得很大了。树干和树枝已经比从前粗了许多。正和我们自己一样。

克莱尔　这是森林中的一个凉亭。我年轻的时候，最后一次走过这个树林，曾在这绿叶和紫藤的世界中欢呼跳跃，那离现在已经是很久很久了……

克莱尔　咱俩曾在这儿亲吻过。那是五十多年以前的事了。在这些树枝下面，在这到处开满鲜花、长着苔藓的树丛中间，咱俩曾经热烈地相爱过。那会我十七岁，你还不到二十……

我们说这场戏（剧本中还有一些类似的场面）大体上是“写实”的，因为这些台词，确实是一个离乡多年的女人和情人重游旧地时真实感情的流露。它是完全可以“体验”的。

这部剧作在我国演出的时候，有的观众竟然认为克莱尔是值得同情的。这种体验是不是完全背离了剧作家的意图呢？并非完全如此，迪伦马特曾经提醒扮演这个角色的演员：“在表演时决不能让她露出一副恶人相，而要尽可能让她合乎人情，要让她在观众中引起的情绪，不是愤怒，而是悲伤和幽默……”实际上，对于大多数观众说来，对这个人物的感受是复杂的。一个曾经在居伦城受到不公道待遇的姑娘，如今衣锦还乡，要求还给她“公道”，这个要求当然具有一定的“合理性”。在这里，她是一个“现实”的“人”。可是，她却用一种极不合理的方式去实现这个合理的要求：她要拿出十个亿的捐款：“我要居伦城谋杀一个人，我要它拿一个人的尸体来换取繁荣。”剧作家唤起了我们的“体验”，并由此出发，诱导我们一步一步去领会这个形象的实质。当她提出这个谋杀计划时，当她那笔巨额捐款一点一点侵蚀居伦城“人道主义的传统”时，当她坐在阳台上静候这个“社会改革的实验”结出果实时……我们的感受在逐步变化、升华。我们会感到，一个“现实”的“人”逐渐消失了。她慢慢变成了一个“幽灵”、一尊“偶像”；原来，那个穿着“旅行服装”、“梳着两根红色的长辫子”的女学生，在这四十五年间，已经“异化”了，我们心中浮现出来的是一个“资本”的化身。

一句话，“她”变成了“它”！

“写实”与“象征”的融合，“真实”和“怪诞”的统一：这就是迪伦马特塑造克莱尔形象的基本特点。正是因为如此，这个形象不仅是“可以体验”的，而且又能使我们把“体验”很快升华为观念，在“体验”的诱导下进入那个深藏的哲理的意境之中。

这种塑造形象的基本特点，不仅表现在克莱尔身上，也表现在伊尔、校长、市长、警察局长等一系列人物身上。限于篇幅，对这些人物就不一一分析了。

正是这些相互对立的因素的融合，构成了《老妇还乡》所特有的艺术风格。你说它是现实主义剧作吗？不像！那些“象征”、“怪诞”的东西似乎已经离现实主义很远了；但是，它确实又具有很多现实主义的因素。你说它是荒诞派吗？不像！它虽然运用了某些荒诞派的手法，却又是“可以体验”的；因为它并没有“荒诞”到不可捉摸的程度……迪伦马特本人就否认自己属于任何流派。他就是他自己。假如一定要根据他的创作风格明确流派的概念，那么，最精确的说法似乎应该是：“怪诞的现实主义”！

四、几个悲剧性的人物

人民文学出版社出版的《迪伦马特喜剧选》，收入了《老妇还乡》的译本。它既然被选进《喜剧选》，自然就是一部“喜剧”了。在瑞士出版的《喜剧集》中，也选收了这部剧作。可是，迪伦马特却把它叫做“悲喜剧”。

按照我们的理解，所谓“悲喜剧”，也就是正剧。它是介乎悲剧与喜剧之间的第三种戏剧体裁，特点是兼有悲剧因素和喜剧

因素。狄德罗首先提出这种戏剧体裁，称之为“严肃喜剧”；法国剧作家博马舍则称之为“严肃戏剧”。像我们已经介绍过的《玩偶之家》等，就是这种戏剧体裁的代表。

可是，迪伦马特尽管是把《老妇还乡》叫做“悲喜剧”，它与我们通常所说的“正剧”却有明显的不同。这位剧作家所说的“悲喜剧”有特殊的含义。他自己说，这种“悲喜剧”的特点是：“情节是滑稽的，而人物形象则相反，常常不仅是非滑稽的，而是悲剧性的。”在喜剧性的情节中，塑造悲剧性的人物形象，这确实是《老妇还乡》所给予我们的印象。这也是它不同于一般“悲喜剧”的地方。

克莱尔这个人物是否具有悲剧性呢？我们在前面说过，这是一个怪诞的人物。一般地说，“怪诞”是喜剧的一种特殊表现方式。剧作家把某些生活现象予以极度夸张，使其变形；就像一个人站在哈哈镜面前，他的形象显得荒唐可笑。这个老妇的形象确实具有这样的效果。可是，克莱尔身上的某些被极度夸张的东西，却不仅仅显得滑稽，给我们的感受是颇为复杂的。特别是，当我们在康拉德村树林那两场戏中了解她青年时代的情况时，当这位冷酷无情的贵妇在缅怀她失去的青春和爱情时，对照她的现实行动，就不会仅仅感到荒唐可笑，甚至会产生一种悲伤、恐惧的情绪。人的“异化”竟是这样可怕！在她身上原有的人性竟然消失得如此迅速而彻底！正是在那个资本到处蔓延的世界里，一位年轻、美丽、追求幸福和欢乐的姑娘，变成了一个彻头彻尾的恶棍。假如剧作家把克莱尔塑造成一个“资本”的化身，一个漫画式的恶徒，它可能仅仅具有讽刺的喜剧效果；可是，剧作家却为她安排了一段具有人情色彩的经历，在她“异化”之后，又让她回光返照地缅怀失去的青春，从而诱导我们去领会那个“异化”的过程，它的悲剧性就由此产生了。这正是迪伦马特塑造克莱尔形象的立意所在。

校长的形象同样具有悲剧性。请看吧，二十年来，他在这座小城散播着仁爱的种子，名位利禄不曾动摇过他的意志。当他感到这座城市的传统受到威胁时，挺身而出，试图捍卫它；他作出种种努力，忽然发现连自己也不能抵御巨额资本的诱惑了。他终于参加了克莱尔的谋杀计划，并且要为这个计划的合理性进行辩护。他把过去自认为是“不公道”的，说成是“公道”的；把在金钱诱惑下道德的沦丧，说成是新的精神文明。他的讲演，可谓是义正辞严，激昂慷慨。我们在听这次演讲时不免会感到滑稽、荒唐。可是，当我们回味他和克莱尔谈判失败之后在苦闷中挣扎的情况时，又不禁会涌起悲伤的感情。是呵，在资本的诱惑下，“人道主义的信念是完全软弱无力的”。

通观全剧，悲剧性最强的当然是伊尔的形象。这个人物当然不是什么“悲剧英雄”，甚至他不是完美无缺。他在年轻的时候不仅有点荒唐，而且在遗弃了一个女孩子以后，又收买人为他在法庭上作了假证，把那位无辜的姑娘害得背井离乡，沦为妓女。他是有罪的。多少年来，他把受害的姑娘和自己的罪过都遗忘了。他是一个小店的老板，在这座小城里并不被人重视。忽然，克莱尔要回来了。全城人都对这位衣锦荣归的贵妇抱着极大的希望，并把伊尔当成能够实现希望的寄托。他突然身价百倍，不仅被称为“最有声望的人物”，而且成了市长的继承人。但是，他却完全没有意识到即将到来的危境。原因在于：他根本没有把自己在四十多年前的罪过放在心上，认为那已经随着时间的流逝而不值一提了。他在迎接克莱尔的时候，自感重任在肩，甚至有几分得意。在康拉德村的树林里，他甚至想通过对往事的回忆，取得克莱尔的欢心。这只能说明，他毕竟是头脑简单，过于天真。忽然，克莱尔当众提出：居伦城要得到繁荣必须以他的尸体作代价。这时，他虽然挨了当头一棒，却不肯相信已是恶星高照。他仍然处在盲目的状态之中：

> 她的计划是不能实现的……所有在金使徒旅馆的居伦城的人都一致拒绝了她所提出的条件，这真是我一生中使我最为感动的一件事……

可是，这种盲目的信念很快就破灭了。正是他，首先在居伦城的微妙变化中感受到克莱尔的威胁。无论是人们脚上的新皮鞋、竞相赊购高档商品，还是警察局长新镶上的金牙、市政府的建筑设计图，在他的眼里都变成了克莱尔的魔影：

> 全城的人都在到处欠账。欠的账越多，生活水平就越高。生活水平越高，就越有必要弄死我。那个女人只要不动声色地坐在阳台上抽着雪茄、喝着咖啡等待着就行了。她什么也不用干。就只要等待着……

这不是“胡思乱想”，也不是什么神经过敏。这种敏感正表明他在开始觉悟。他开始四处奔走，为自己的命运进行斗争。他从牧师那里受到启示，决心逃走。但这是徒劳的。在站台上，他已经被那个重大的威胁压垮了。从此，他躲在自己的房间里“单独地和恐惧进行斗争”。当他由楼梯上走下来的时候，我们感到他的精神已经升华了。“我已经不打算再作任何挣扎了。”“实在说，一切都是我的错。”是他已经屈服于克莱尔的权力了吗？是他已经屈从于命运的安排了吗？并非完全如此。他真心诚意地认识到自己过去的罪过，有罪就该受罚，这就是公道。但他并不接受克莱尔所说的“公道”，而是要求得到真正的公道。当市长把那支上好子弹的枪交给他，并指引一条用自杀“赎罪”的出路时，伊尔对他作出了严正的回答：

> 市长先生！前些日子我简直是生活在地狱中。我看到你们一个个全都尽量到处赊欠，感觉到你们每向繁荣跨进一步，我也就离死亡更近一步。如果你们没有让我受到这种阴森可怕的令人丧胆的恐惧，情况也许会不是现在这样，咱们现在的谈话也可能不是这样，我也许就接受了你拿来的这支枪。我愿意为了你们所有的人那样做。但是实际情况并非如此，我只能把自己关在屋子里，单独地和恐惧进行斗争。这斗争是艰苦的，不过现在已经过去了。事情既然是这样，现在，你们必须来审判我。不管你们如何决定，我一定服从你们的判决。因为对我说这就是公道；对于你们来说，那表明什么，我不知道。愿上帝使你们感到你们的决定是完全公正的。你们可以弄死我，我决不抱怨，决不抗议，也决不进行自卫。可是我不能让你们连审判会都免掉了……

他向城市的当权者发表了这篇宣言，就同自己的妻子儿女乘着汽车向居伦城告别了。仿佛在这时他才“第一次”发现生活是“多么美丽”。他尽情欣赏着这座“新生”的小城。在这里，他既有点儿像以身殉城的英雄，又像是放在“资本”偶像前面的祭品。不管怎么样，当居伦城的“宝贵传统”正在土崩瓦解的时候，他却擦亮了眼睛，并决心用自己的肉体之躯去争得一个真正的公道了。居伦城在十亿磅巨款的资助下繁荣起来了，可是伊尔的尸体却被装进了棺材。另一方面，居伦城已经在资本的诱惑下抛弃了人道主义的信念，唯独伊尔却在与恐惧的搏斗中获得了这个信念。迪伦马特说：“他在死去的时候，却表现出了一种伟大的精神。”这种说法并不过分。当居伦城的官民异口同声地颂扬克莱尔的捐款，唯独伊尔却沉默不语的时候；当伊尔拒绝牧师给自己祈祷，而要他“为居伦城祷告”的时候；当伊尔站起来

向死亡慢慢走去的时候……在我们的心里不是涌起一种悲剧的感情吗!？在这种感情的冲击下，我们不禁会思索一个问题：被装进那个“无比华贵”的棺材里去的，究竟是伊尔的尸体，还是居伦城“高贵的传统”呢？答案是明确的——伊尔同后者一起死掉了！它们都是那笔巨额资本的牺牲品。

除此以外，像市长、牧师、医生，以及伊尔的老婆及其子女，也都或多或少地具有悲剧的色彩。

这些人物所具有的悲剧色彩，是贯穿全剧的内在的情绪力量。当然，《老妇还乡》并不是一部悲剧。因为它的情节是“怪诞”的。假如说，克莱尔形象的“怪诞”包含着悲剧的因素，那么，情节的“怪诞”则是喜剧性的。剧作家把悲剧性的人物，纳入一个怪诞的情节之中，用喜剧的形式表现悲剧的内容。也可以说，喜剧性是这部剧作的外壳，而内核则是悲剧性的。为了说明剧本的这种特殊的风格，我想再分析一下与情节有关的其他问题。

五、冲突、场面及其他

戏剧情节的基础是冲突。把这座小城扰得天翻地覆的是克莱尔，她当然应该是戏剧冲突中主导的一方。但是，在剧本中，克莱尔几乎没有同任何人构成面对面的冲突。迪伦马特在这部剧作中对戏剧冲突的处理有特殊的方式。

克莱尔回乡的直接目的是“复仇”——杀死伊尔。按照一般的方式，这位“复仇女神”同伊尔之间必定会展开一场你死我活的冲突。在剧本中，克莱尔与伊尔单独会面的戏只有两场。第一次是在克莱尔刚刚回到居伦城的时候，她“邀请”这位过去的情人重游彼得家的仓房和康拉德村的树林，明场处理的是树

林里的场面。在这里，伊尔想获取她的欢心，以达到为城市争得捐款的目的；而克莱尔似乎也是沉浸在叙旧的情境之中，并爽快地答应了伊尔的要求。在这里，冲突并没有爆发。他们第二次会面仍然是在这座树林里，这时，克莱尔的谋杀计划已经当众提出，并静候它的结果；伊尔已经从死亡威胁的恐惧中清醒过来，不准备继续反抗了。因此，在这个场面中，两个人都明白自己的处境，都是清醒的。他和她先是继续回顾往事，之后，一个表示准备从容地接受死刑的“判决”，既无怨恨之言，更无愤怒之情；另一个则不动声色地为对方安排死后的归宿，冷酷中似乎又带有一点“温情”。这里仍然没有爆发真正的冲突。剧作家要使这样两个人物面对面地展开激烈的冲突，本来是很容易的。然而，迪伦马特却有意不这样处理。我觉得，假如伊尔真的和克莱尔展开正面冲突的话，场面本身就会显得过于严肃；而迪伦马特却认为：“对这样一个以悲剧收场的喜剧说来，没有任何东西比过分的严肃更有煞风景了。”不仅如此，对于这两个人物说来，正面冲突都是毫无意义的。克莱尔凭着自己的财势，要夺走伊尔的生命简直易如反掌；而区区伊尔在这个“执掌人类命运的女神”面前更是毫无反抗的能力。更重要的是，在谋杀计划就要实现的时候，在伊尔已经知道自己的结局的时候，剧作者却让谋杀者和被杀者一起温情脉脉地谈情叙旧，让他们一起冷静地“讨论”安葬被谋杀者陵墓的美丽和宏伟，这本身就构成了一种“隐喻”，一种讽刺。而这种隐喻和讽刺，正是贯穿全剧的一个基调。

克莱尔要谋杀伊尔，采用了一种独特的方法。她既不派人谋杀，也不雇人与之决斗，而是借助于资本的力量。可以说这是一种最现代化的方式。正因为如此，她面临的矛盾，就不仅仅是要杀死伊尔，而包括了能不能让居伦城接受她的条件。后一种矛盾，自然也可以构成激烈的冲突。可是，迪伦马特仍然没有这样

处理。在第一幕的结尾，克莱尔公开提出了自己的捐款条件，市长却代表全城居民严正拒绝。在这里，克莱尔面对整个城市的挑战，却只是平静地说了一句话：“咱们等着瞧吧。”尽管如此，冲突在这里毕竟是爆发了。然而，它却并没有正面展开。在第二幕，我们看到的仍然是一系列具有隐喻和讽刺意味的场面。克莱尔出现在那个“背景”式的阳台上俯视清晨的街景，她好像是把那个谋杀计划忘得一干二净，悠闲地听着音乐，抽着雪茄，喝着威士忌，和第八个丈夫翻阅着贺喜者的名单……在这里，她不仅没有同任何人发生冲突，似乎也没有真正的戏剧动作。她像是同那个“阳台”一起溶入了戏的背景。就在这个幽灵似的背景下面，居伦城在发生着变化：人们纷纷赊购高档商品，追求物质上的欲望；而伊尔已经感到了那个谋杀计划的威胁。他在警察局、市政厅、教堂等处奔走求助，在死亡的威胁下挣扎着。随之而来的是，在居伦城突然发起了“一场规模巨大的围猎活动”，猎取的对象就是克莱尔的那只“黑豹”——伊尔的象征。在这场围猎的威胁下，伊尔终于“垮掉了”。在这一幕，构成情节实体内容的，实际上只是伊尔和警察局长、市长、牧师以及那些追求物质欲求的居民之间的冲突。而且，就连这些冲突也没有充分展开。因为，无论是市长、警察局长还是竞相赊购物品的居民，都并不承认冲突的存在。因为他们虽然不能抵御资本的诱惑，却还不想去杀死伊尔。严格地说，就连第三幕校长、医生和克莱尔“谈判”的场面，虽然双方有所交锋，也谈不上是一场旗鼓相当的冲突，实质上不过是“高贵的传统”在被资本吞没之前最后的一次挣扎。很明白，克莱尔的力量是太强大了，这个小小的、贫困至极的居伦城根本不可能同她构成货真价实的冲突。有人说，对于这个小城说来，能够得到几百万就可以满足了（剧中人物确实这样说过），克莱尔根本不必拿出十个亿。其实，迪伦马特所以让克莱尔提出这个巨大的数字，也并非仅仅要显示她的

富有；主要还是为了把来自克莱尔的诱惑力提高到根本无法抗拒的程度。

通观全剧，构成情节内容的并不是克莱尔和伊尔、克莱尔和居伦城官民之间冲突的发展进程，而是两条并行的线索：一条线是居伦城官民在巨大的诱惑下道德沦丧的过程，另一条线则是伊尔在恐惧中挣扎，清醒觉悟并在道德上升华的过程。在这两条线并行发展的过程中，克莱尔则居于幕后操纵者的地位。

尽管全剧情节中的两条线构成的场面，大多具有隐喻、讽刺的效果，但也并不缺少悲剧色彩。这并不奇怪。既然几个主要人物都具有悲剧性，这种悲剧性就不能不渗入场面之中；因为，场面毕竟是由人物的行动构成的。既然情节的实体内容是由一系列因果相承的场面构成的，那么，场面中的悲剧色彩就不可能不影响、冲击情节的滑稽性。无论是克莱尔和伊尔两次相会的场面，克莱尔同校长、医生在仓房里谈判的场面，还是最后审判伊尔的场面，都具有或浓或淡的悲剧色彩。迪伦马特在处理这些场面时，运用各种手法，以减弱场面本身的悲剧色彩，而增强其喜剧性。

首先是关于场景的选择和设计。比如，在处理康拉德村树林的那两个场面时，迪伦马特完全排除了写实性的场景设计，而提出了这样的要求：让几个居伦城的居民“手里举着树枝装成树木的样子”。这些活布景有时装成小鹿在台上跳跃，有时用钥匙敲击烟斗扮成啄木鸟，有时仿效布谷鸟的“咕咕”声，……这样处理场景，不仅具有很大的假定性（这是《老妇还乡》处理舞台空间的基本特点），而且也显得滑稽。在第三幕，迪伦马特让这位亿万贵妇躲进那个破烂、阴暗、挂满蜘蛛网的仓房里来，并在这里接见“谈判者”，这本身就是很荒唐的，具有讽刺效果。这种效果就使得谈判本身的严肃性被冲淡了。这样选择、处理场景，对增添场面的喜剧效果是有力的。

其次，在处理这类场面时，迪伦马特常常有意插入一些荒唐可笑的对话和外部动作，以增强它的喜剧成分。比如，在第一幕，当克莱尔和伊尔在树林里谈情叙旧时，有这样一段戏：

伊　尔　现在一切都变了。
克莱尔　那当然。
伊　尔　（望着她）你打算给我们一些帮助吗？
克莱尔　我决不会对自己的故乡一毛不拔的。
伊　尔　我们需要几百万才能解决问题。
克莱尔　那不算一回事。
伊　尔　（热情地）我的小野猫！
〔一时热情激动，禁不住在她的左肩上拍了一下，但马上痛苦地抽回手来。
克莱尔　手打疼了吧？你正好打在我的假腿的一个链条上。

这样处理场面至少有两个作用：一是克莱尔在和伊尔叙旧谈情时，她对青年时代爱情的缅怀，感情似乎是真挚的，她像是一个"现实"的、有血有肉的人；这个插曲就成为隐喻式的提醒——她并不是"现实"的"活人"了。二是，这个插曲对那段严肃的谈话起着强烈的讽刺作用。诸如此类的场面处理，在剧本中是很多的。

其三，迪伦马特善于通过人物的言行的表面含义同其实质内容之间的重大矛盾，造成一种荒唐、讽刺的效果，从而使场面具有喜剧性。例如，第二幕伊尔向警察局长、市长等人求援的场面，这两个当权者的言行都有这种效果。最明显的例证是最后判决伊尔的场面。校长激昂慷慨的演说，市长带领居民进行严肃的宣誓，以及新闻界人士对场面的解释性说明，都具有强烈的讽刺性。

我在前面引述过迪伦马特自己的一段话：“情节是滑稽的，而人物形象则相反，常常不仅是非滑稽的，而是悲剧性的。”当我们对剧中的人物和情节作了简略分析之后，就会发现，剧本的实际情况并不是这样绝对。情节是由人物的行动构成的，而人物形象也是通过各自的行动塑造成功的；那么，人物的悲剧性必然表现在各自的行动之中，同时，也就必然会影响到情节，而使情节也渗入悲剧性。问题在于，剧作家善于用各种手段，削弱人物的悲剧性对情节的影响，而力求在喜剧的形式中展示严肃的悲剧内容。所谓喜剧的形式，主要指的是滑稽、怪诞、隐喻和讽刺。正是因为如此，我们在读这部剧作和看演出时，既不会像看《一仆二主》那样开怀欢笑，也不会像看《钦差大臣》时那样尽情嘲笑；而是在笑声中混合着淡淡的悲伤和严肃的深思……

总之，《老妇还乡》给我们的感受是复杂的，迪伦马特在创作上给我们的启示也是多方面的，如果一定要把这部剧作纳入“喜剧”的领域，那么，迪伦马特在这个领域中，为我们开拓了一条新的途径。

附：各剧目的版本

1. 《俄狄浦斯王》罗念生译

   《外国剧作选》（一）上海文艺出版社出版

2. 《马克白斯》曹未风译

   上海译文出版社 1979 年版

3. 《威尼斯商人》朱生豪译

   人民文学出版社 1978 年版

4. 《熙德》齐放译

   《外国戏剧选》（上册）湖南人民出版社出版

5. 《一仆二主》孙维世译

   《外国戏剧选》（上册）湖南人民出版社出版

6. 《欧那尼》陈瘦竹译

   《外国剧作选》（五）上海文艺出版社出版

7. 《玩偶之家》潘家洵译

   《外国戏剧选》（下册）湖南人民出版社出版

8. 《安娜·桂丝蒂》聂淼译

   《外国戏剧作选》（五）上海文艺出版社出版

9. 《琼斯皇》刘宪之译

   《外国文学》（第一册）复旦大学外国文学研究室出版

10. 《推销员之死》陈良廷译

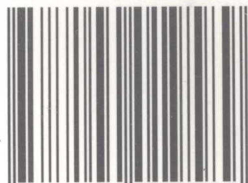
    《外国戏剧资料》1979 年第一期

11. 《老妇还乡》叶廷芳译

    《迪伦马特喜剧选》人民文学出版社出版

以上均选最近的、读者容易找到的版本。

ISBN 7-104-01958-8



全六册定价：198.00元